This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

A 3 9015 00393 712 8
University of Michigan – BUHR

R. Hamel-Freienfels

Poetik

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig

Die Sammlung

„Aus Natur und Geisteswelt"

verdankt ihr Entstehen dem Wunsche, an der Erfüllung einer bedeutsamen sozialen Aufgabe mitzuwirken. Sie soll an ihrem Teil der unserer Kultur aus der Scheidung in Kasten drohenden Gefahr be-

die das für ihn Wertvollste „Aus Natur und Geisteswelt" vereinigt.

Die meist reich illustrierten Bändchen sind in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Werke, die mehrere Bändchen umfassen, auch in einem Band geb.

Jedes Bändchen geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

Leipzig

B. G. Teubner

Sprachkunde. Literaturgeschichte.

Die Sprachstämme des Erdkreises. Von weil. Prof. Dr. F. N. Finck. (Bd. 267.)

Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaues. Von weil. Prof. Dr. F. N. Finck. (Bd. 268.)

Wie wir sprechen. Von Dr. E. Richter. (Bd. 354.)

Rhetorik. Von Dr. E. Geißler. 2 Bde.
Bd. I: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 2. Aufl. (Bd. 455.)
Bd. II: Anweisungen zur Kunst der Rede. (Bd. 456.)

Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. (Bd. 460.)

Die deutschen Personennamen. Von Direkt. A. Bähnisch. (Bd. 296.)

Germanische Mythologie. Von Prof. Dr. J. v. Negelein. (Bd. 95.)

Die deutsche Volkssage. Von Dr. O. Böckel. (Bd. 262.)

Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 5. Aufl. (Bd. 7.)

Minnesang. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)

Geschichte der deutschen Lyrik seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. (Bd. 254.)

Das Drama. Von Dr. B. Busse. Mit Abb. 2 Bde.
Bd. I: Von der Antike zum französischen Klassizismus. (Bd. 287.)
Bd. II: Von Versailles bis Weimar. (Bd. 288.)

Shakespeare und seine Zeit. Von Prof. Dr. E. Sieper. Mit 3 Taf. und 3 Textb. 2. Aufl. (Bd. 185.)

Lessing. Von Dr. Ch. Schrempf. (Bd. 403.)

Schiller. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. Mit Bildnis Schillers. 2. Aufl. (Bd. 74.)

Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 4. Aufl. Mit 1 Bildnis Hebbels. (Bd. 51.)

Friedrich Hebbel. Von Prof. Dr. O. Walzel. Mit 1 Bildnis Hebbels. (Bd. 408.)

Henrik Ibsen, Björnstjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von weil. Prof. Dr. B. Kahle. 2. Aufl. Mit 7 Bildn. (Bd. 193.)

Gerhart Hauptmann. Von Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. Mit 1 Bildnis Gerhart Hauptmanns. (Bd. 283.)

Deutsche Romantik. Von Prof. Dr. O. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 232.)

Geschichte der deutschen Frauendichtung seit 1800. Von Dr. H. Spiero. (Bd. 300.)

Der französische Roman und die Novelle. Von O. Flake. (Bd. 377.)

Jedes Bändchen geheftet M. 1.—, in Leinw. gebunden M. 1.25

Philosophie.

Einführung in die Philosophie. Von Prof. Dr. R. Richter. 3. Aufl. von Dr. M. Brahn. (Bd. 155.)

Die Philosophie. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Realschuldir. H. Richert. 2. Aufl. (Bd. 186.)

Führende Denker. Geschichtliche Einleitung in die Philosophie. Von Prof. Dr. J. Cohn. 2. Aufl. Mit 6 Bildn. (Bd. 176.)

Griech. Weltanschauung. Von Privatdoz. Dr. M. Wundt. (Bd. 329.)

Entstehung der Welt und der Erde. Von Prof. Dr. B. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 223.)

Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit. Von weil. Prof. Dr. L. Busse. 5. Aufl., herausgeg. von Prof. Dr. R. Falckenberg. (Bd. 56.)

Rousseau. Von Prof. Dr. P. Hensel. 2. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 180.)

Immanuel Kant. Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. O. Külpe. 3. Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 146.)

Schopenhauer. Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung. Von Realschuldirektor H. Richert. 2. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 81.)

Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. Mit 1 Bildnis. (Bd. 164.)

Herbert Spencer. Von Dr. K. Schwarze. Mit 1 Bildn. (Bd. 245.)

Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland. Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Prof. Dr. O. Külpe. 5. Aufl. (Bd. 41.)

Aesthetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)

Grundzüge der Ethik. Von E. Wentscher. (Bd. 397.)

Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 3. Aufl. (Bd. 12.)

Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von weil. Prof. Dr. O. Kirn. 2. Aufl. (Bd. 177.)

Das Problem d. Willensfreiheit. Von Prof. Dr. G. F. Lipps. (383.)

Die Seele des Menschen. Von Prof. Dr. J. Rehmke. 4. Aufl. (Bd. 36.)

Die Mechanik des Geisteslebens. Von Prof. Dr. M. Verworn. 2. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 200.)

Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. R. Gaupp. 3. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 213.)

Hypnotismus u. Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (199.)

Aus Natur und Geisteswelt
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen
460. Bändchen

Poetik

Von

Richard Müller-Freienfels

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1914

Literatur.[1])

Geschichte der Ästhetik: Heinr. v. Stein, Lotze, Borinski, Brunetière.

Ältere Werke: Aristoteles, Dante, Vida, Scaliger, Boileau, Pope, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Lessing, Goethe, Schiller, Moritz, Kant, Schlegel, Solger, Hegel, Vischer usw.

Neuere Werke über Ästhetik: B. Christiansen: Philosophie der Kunst 1908. H. Cohen: Ästhetik des reinen Gefühls 1911 (Scharfsinnige, aber kunstfremde Systematik). J. Cohn: Allg. Ästhetik 1901. („Kritische" Ästhetik). B. Croce: Estetica. M. Dessoir: Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft (vielseitig orientierend). Fechner: Vorschule der Ästhetik („Ästhetik von unten"). Groos: Der ästhetische Genuß 1902 (Theorie der innern Nachahmung). R. Hamann: Ästhetik (kurz aber selbständig) K. Lange: Das Wesen der Kunst 1901 (Kunst = bewußter Selbsttäuschung). Th. Lipps: Ästhetik 1903 (einseitige Einfühlungstheorie). E. Meumann: Ästhetik der Gegenwart 1908 (kurze, gute Übersicht). Müller-Freienfels: Psychologie der Kunst 1912 (deskriptiv, individualpsychol.). Volkelt: System der Ästhetik 1905, 1910. Witasek: Grundz. d. allgem. Ästhetik 1904.

Neuere Werke zur Poetik: Baumgart: Handbuch der Poetik 1893. Bruchmann: Poetik 1898. R. Lehmann: Poetik 1908 (Poetik als „Kunstlehre"). H. Roetteken: Poetik I, 1902 (psychol. Betrachtungen). Scherer: Poetik (Aus dem Nachlaß, nicht ganz auf der Höhe).

---

1) Die Literaturangaben machen keinen Anspruch auf Vollständigkeit, noch weniger wollen die kurzen Bemerkungen Kritiken sein. Sie sollen nur weiterer Orientierung dienen. Speziell die Angaben unter den einzelnen Kapiteln nennen nur solche Werke, die mit dem Inhalt der betr. Kapitel in naher Beziehung stehen. Einzelarbeiten zur historischen Poetik wurden ganz ausgeschlossen, weil sonst die Bibliographie ins Unermessene gewachsen wäre und eine Orientierung über diese Literatur, die mit der Richtung meines Buches nur in entfernterem Zusammenhange steht, an der Hand der genannten Hilfsmittel leicht sein wird.

Copyright 1914
by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.

Vorwort.

Dies Büchlein möchte, soweit es im engen Rahmen möglich ist, ein psychologisches Verständnis für das Wesen der Dichtung und die Wirkung ihrer Stilformen erschließen.

Es unterscheidet sich dadurch von den meisten Werken über das gleiche Thema, daß es sich nicht mit einer Darstellung und Klassifizierung der poetischen Stilformen begnügen möchte, sondern vor allem nach Verständnis derjenigen psychologischen Ursachen trachtet, auf Grund deren sich die wichtigsten Formen der Dichtkunst, wie sie die Literaturgeschichte uns vorführt, gebildet, durchgesetzt und erhalten haben. Nachdem die spekulative Ästhetik, wie überall, so auch in ihrer Anwendung auf die Poesie Bankerott gemacht hatte, ist die historische Literaturwissenschaft darangegangen, mit außerordentlichem Fleiße eine ungeheure Fülle von Material zusammenzutragen und zu ordnen. Wir machen uns dankbar diese reiche Arbeit zunutze, und versuchen nun, die wichtigsten, dort beschriebenen Stilformen der Dichtung aus der Psychologie der Dichter wie aus der Psychologie des Publikums zu erklären, wobei natürlich die nichtpsychologischen Faktoren, die bei der Bildung jener Faktoren mitgewirkt haben, ebenfalls berücksichtigt wurden. Und zwar haben wir dafür die europäische Poesie, vor allem die deutsche in den Vordergrund gestellt, und nur gelegentlich greifen wir auf andre Literaturen wie die chinesische oder die Poesie primitiver Völker hinüber. Daß wir dabei bei der Betrachtung der Stilformen nur an die wichtigsten und verbreitetsten uns halten mußten, wird man aus der beabsichtigten Kürze der Darstellung erklärlich finden.

Da unsre Methode, wie gesagt, die psychologische ist, so konnte es nicht unsre Aufgabe sein, Normen aufzustellen und ein ästhetisches Gesetzbuch zu liefern. Im Gegenteil, da wir nur ganz empirisch zu beschreiben und womöglich psychologisch zu erklären beabsichtigen, muß es in unsrer Aufgabe liegen, möglichst der ganzen Mannigfaltigkeit des poetischen Schaffens gerecht zu werden. Wir werden also, ohne die tatsächlich bestehenden Verschiedenheiten in das Prokrustesbett eines einzigen Prinzips zu pressen, versuchen, gerade auch die Mannigfaltigkeit der poetischen Formen und ihrer Wirkungen zu verstehen.

273755

Was ist aber dann der Zweck dieses Büchleins, wenn es kein poetisches Gesetzbuch sein will? Nun, es will die Dichtkunst nicht *meistern*, es will ihr *dienen*. Und zwar hofft es, dies in der Weise zu können, daß es ein *psychologisches Verständnis der verschiedenen Wirkungsmöglichkeiten der Dichtwerke erschließt und dadurch den poetischen Genuß zur möglichsten Klarheit und Bewußtheit bringt*. Indem es anleitet, die Dichter nach ihrer psychologischen Eigenart zu erkennen, indem es versucht, auch jedem Genießenden die Möglichkeit zu geben, sich über seine persönliche Eigenart des künstlerischen Erlebens klar zu werden und damit auch zum Verständnis fremder Eigenarten zu verhelfen, hofft es, auch dem Leben einen kleinen Dienst leisten zu können.

Ein kurzes Wort sei noch gestattet über das Verhältnis dieses Büchleins zu früheren Werken des Verfassers. Es deckt sich keineswegs inhaltlich mit seiner „*Psychologie der Kunst*" (2 Bde., Leipzig und Berlin, Teubners Verlag), sondern bringt in der Hauptsache völlig neue und andersartige Untersuchungen. Nur in den allgemeinen Grundlagen fußt diese Poetik auf jenem größeren Werke, das auch bildende Kunst und Musik vor allem behandelt, und es seien darum alle, die eine breitere Darstellung der Gedanken der ersten Seiten wünschen, auf meine „Psychologie der Kunst" verwiesen. Ebenso wird man, was die Psychologie des poetischen Schaffens anlangt, manches dort breiter ausgeführt finden, was hier nur gestreift werden konnte. Außerdem verweise ich für breitere Darlegung einzelner Punkte auf meine Abhandlungen: „*Über Denk- und Phantasietypen*" (Zeitschr. f. angew. Psychol. VII), ferner „*Zur Analyse der schöpferischen Phantasie*" (Vierteljahrsschr. f. wiss. Philosoph. XXXIII) und „*Erregungs- und Rauschzustände*" (Zeitschr. f. Psychol. LVII). — Teile aus Kapitel V sind in andrer Form bereits veröffentlicht in Zeitschr. f. Ästhetik 1913, Teile von Kapitel VI bildeten die Grundlage eines Vortrages auf dem Kongreß für Ästhetik („Das Ich in der Lyrik". Enthalten im Kongreßbericht) und eines andern in der Gesellsch. f. ästhet. Forschung in Berlin. Zu den übrigen Teilen wird meine in Vorbereitung befindliche „*Psychologie des Denkens und der Phantasie*", ein größeres Werk, das in der Hauptsache allerdings erkenntnispsychologischen und logischen Zielen zustrebt, noch mancherlei Ergänzungen bringen.

Berlin-Halensee 1913. **Richard Müller-Freienfels.**

Inhalt.

Seite

I. **Vom Wesen der Dichtung im allgemeinen** 1

1. Die Stellung des Ästhetischen und der Kunst in der Gesamtheit des Lebens. 2. Die Eigenart der Dichtkunst. 3. Der Begriff der Lebensbereicherung und die danach sich ergebenden drei Hauptrichtungen. 4. Der Naturalismus als lebensverbreiternde und die Romantik als lebensflüchtige Kunst. 5. Die poetische Formgebung als Idealisierung. 6. Die lebenssteigernde, idealisierende Kunst. 7. Außerästhetische Elemente in der Dichtung (Ästhetizismus, Tendenzpoesie). 8. Zusammenfassung.

II. **Der poetische Stil** 13

1. Definition des Stilbegriffes. 2. Die Hauptquellen der poetischen Stilformen: Eigenart des Schöpfers, des Gegenstandes, der Darbietung und des Materials. 3. Die Wirkung als Ziel aller Stilformen. 4. Speziellere Anwendungen des Stilbegriffs; Zeitstil, Nationalstil usw. 5. Über Material und Methode der Untersuchung.

III. **Der Dichter und sein Stil** 18

1. Allgemeine Definition. Plan einer individual-psychologischen Behandlung der Probleme. 2. Erlebnis- und Aussprachefähigkeit als die allgemeinsten Seiten der dichterischen Begabung. 3. Der Inspirationszustand und die Verwandtschaft von Genie und Irrsinn. 4. Die Bildung der dichterischen Persönlichkeit. Konventionelle und individuelle Dichter. 5. Die Motive fürs Schaffen: Ausdrucks- und Gestaltungsdichter. 6. Allgemeine Übersicht über die wichtigsten Typen nach ihren hervortretendsten Anlagen. 7. Subjektive und objektive Dichter. 8. Sensible und aktive Dichter. 9. Speziellseher und Typenseher. 10. Modell- und Phantasiedichter. 11. Volkstümliche und gelehrte Dichter, naive und reflektierende Dichter. 12. Optimisten und Pessimisten. 13. Die Dichter einzelner, dominierender Affekte: Dichter des gesteigerten Selbstgefühls, Dichter des geminderten Selbstgefühls, Dichter des aggressiven Selbsterhaltungstriebes (Satiriker usw.). Dichter der Sympathie, Dichter des Sexualtriebes. 14. Rückblick und synthetische Anwendung der Typentafel. 15. Die Veranlagung des Dichters und seine Wirkung.

IV. **Die dichterischen Gegenstände und ihre psychologische Wirkung** 43

1. Das Genießen von Dichtwerken als Nacherleben des Geschaffenen. 2. Individuelle Verschiedenheiten. Die Typen des Mit-

Seite

spielers und des Zuschauers. 3. Menschliche Erlebnisse als spezifisch poetisches Stoffgebiet. 4. Über die Qualität der Erlebnisse. 5. Äußere und innere Handlung. Das Psychologisieren. 6. Besonders wichtige Stoffgebiete: Das Heroische, das Erotische, das Religiöse, die dritte Welt. 7. Die Qualität der Gefühle. Mischgefühle. 8. Das Tragische. 9. Das Komische.

V. **Die Arten der Darbietung und ihr Stil** 59

1. Über den Ursprung von Epik, Lyrik und Dramatik. 2. Die Notwendigkeit in der Entwicklung dieser Stilformen und die Hauptbedingungen dafür. — 3. Das Wesen des epischen Stils. 4. Die ältesten, balladenhaften Lieder. 5. Die Entstehung der großen Epen: Sammel- und Schwelltheorie. 6. Der Roman und die Bedingungen seines Aufkommens. 7. Die Novelle und ihr Stil. — 8. Das Wesen der Lyrik. 9. Unmittelbare und mittelbare Lyrik. 10. Das Ich in der Lyrik. — 11. Die äußere Form der dramatischen Dichtung und ihre Bedingtheit durch das Theater. 12. Die akustisch-optische Doppelwirkung des Theaters. Die Aufgabe des Schauspielers. 13. Das Theaterpublikum als „Masse" und die Haupttatsachen der Massenpsychologie, angewandt auf das Drama. 14. Der Kampfcharakter des Dramatischen.

VI. **Die Sprache und ihre Stilformen** 81

1. Die phonetisch-ideelle Doppelnatur der Sprache. 2. Poesie, Prosa, Rhetorik. 3. Die akustischen Stilmittel der Prosa. 4. Die psychologische Wirkung des Verses im allgemeinen. 5. Speziellere Wirkung der Versformen. Der Reim. — 6. Die Bedeutungsformen und ihr Charakter. 7. Die Wortwahl und ihre Möglichkeiten. 8. Einzelne Bedeutungsformen: Epitheton, Metapher, Personifikation, Symbol.

VII. **Abschluß** 95

1. Zur Frage der Wertung. 2. Die Hierarchie der Werte und die Prinzipien. 3. Vom Werte ästhetischer Normen. 4. Über Erziehung zur Kunst.

Erstes Kapitel.

Vom Wesen der Dichtung im allgemeinen.

1. Nicht mehr wie einstmals ist es in unserm biologisch denkenden Zeitalter möglich, die Dichtkunst als ein den Sterblichen gereichtes Göttergeschenk zu fassen, das nichts gemein habe mit dem irdischen Leben. Auch die weitverbreitete Ansicht, daß Poesie ein entbehrlicher Luxus oder eine löbliche, dem wahren Leben entgegengesetzte Spielerei sei, läßt sich nicht halten. Wäre Poesie nichts weiter als das, so wäre kaum zu begreifen, daß fast kein Volk der Erde ohne sie ausgekommen ist, und daß Männer auch von höchster allgemeiner Begabung sich ganz nur ihr gewidmet haben. Nein, die Poesie ist aufs tiefste verwurzelt und verwachsen mit dem übrigen Leben und bringt Frucht und Samen, der neue Zeugungen wiederum wirkt in der Welt der Praxis. Sie ist eine *Ergänzung*, und zwar eine *notwendige* Ergänzung des praktischen Lebens, wie es auch alle übrigen ästhetischen Funktionen sind. Die Poesie steht so neben den andern Künsten und auch dem Spiele, und wie bei diesen beruht ihr biologischer Wert darin, solche Anlagen und Fähigkeiten in uns zu üben, die sonst brachliegen und verkümmern würden bei der Einseitigkeit, die jede praktische Lebensführung mit sich bringt. Erst durch die Kunst kann der Mensch zu jener „Totalität" gebildet werden, die Schiller als Ideal erschaute. Und neuere Forscher haben auch physiologisch und biologisch nachgewiesen, in welcher Weise die ästhetische Betätigung jene harmonische Durchbildung des gesamten Organismus erzielt, die biologisch notwendig ist.

Wir unterscheiden also zwei große Gebiete des Lebens: einmal das *praktische Leben*, dessen Äußerungen auf bestimmte, nicht in ihnen selber liegende Zwecke gerichtet sind, und andrerseits das *ästhetische Leben*, das keine äußeren Zwecke verfolgt, sondern seinen Wert in sich selber trägt, was sich biologisch als eine Übung von solchen Organen und Funktionen darstellt, die sonst brachliegen würden. In unserm Bewußtsein macht sich das durch Auftreten von begleitenden Lustgefühlen bemerkbar. Während wir dem praktischen Leben fast alle unsre Berufstätigkeiten zurechnen müssen, gehören zum ästhetischen Leben Spiel, theoretische Wissenschaft und Kunst. Wir betrachten also die Kunst nicht, wie das zuweilen geschehen ist,

als Unterart des Spiels, sondern stellen die Kunst gleichberechtigt neben das Spiel. Beide haben manches Gemeinsame, indessen sprechen wir doch nur dort von Kunst, wo sich die menschliche Tätigkeit entweder schaffend auf die Gestaltung eines Werkes richtet oder sich genießend an ein solches Werk anschließt, was auf höheren Kulturstufen zur Trennung zwischen Schaffenden und Genießenden geführt hat. Gemeinsam aber ist allen ästhetischen Funktionen, daß sie eine notwendige Ergänzung des praktischen Lebens sind, infolgedessen Lustgefühle erwecken und so unser ganzes Lebensgefühl erhöhen und steigern. Da sie aber in der Regel keinerlei praktische Zwecke verfolgen, so stehen sie außerhalb des gewöhnlichen praktischen Lebenszusammenhanges, und daher rührt jene Losgelöstheit, jenes Insichselberruhen aller ästhetischen Funktionen, das man mit Kants Ausdruck gern als ihren „interesselosen" Charakter bezeichnet. Werke, die mit der Tendenz geschaffen sind, solche ästhetischen, d. h. von äußern Interessen losgelösten, unsre Seele in harmonischer, das praktische Leben ergänzender und daher lustbetonter Weise anregenden Erlebnisse zu gewähren, nennen wir Kunstwerke. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß in der Realität jene prinzipielle Scheidung zwischen praktischen und ästhetischen Funktionen, die wir oben gemacht haben, ganz rein sich nicht immer machen läßt. Denn sehr oft läuft neben praktischen Tätigkeiten auch eine gewisse ästhetische Befriedigung her, ebenso wie auch in der künstlerischen Betätigung sehr häufig sich außerästhetische Elemente finden, wovon unten genauer zu sprechen sein wird.

2. Dasjenige nun, was die Dichtkunst von den andern Künsten unterscheidet, ist der Umstand, daß das Mittel, durch das sie ästhetische Erlebnisse überträgt, die Sprache ist. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß die Sprache oft nur ein bloßes Mittel, nicht etwa das eigentliche Material des ästhetischen Erlebnisses ist, wie das etwa in der Musik die Töne sind. Die Sprache (als akustisches Phänomen) hat für die Poesie nicht im entferntesten dieselbe Bedeutung wie die Töne für die Musik, vielmehr liegt bei den meisten Dichtungen die eigentliche Bedeutung in den durch jenes akustische Phänomen vermittelten Vorstellungen, Gefühlen, Affekten, Willenserregungen, die in der Musik nur sekundär sind. Gewiß ist das für alle Dichtungsarten nicht gleich. In der Lyrik spielt die Sprache als akustisches Phänomen eine weitaus größere Rolle als im Roman. In der Lyrik ist die Sprache meist viel mehr als bloßes Mittel. Aber dennoch bleibt in der Sprache überall spürbar jener Dualismus zwischen der akustisch-motorischen Seite und den „Bedeutungen", d. h. allen jenen seeli-

schen Erlebnissen, die durch das akustisch-motorische Element ausgelöst werden. In allen guten Kunstwerken wird dieser Dualismus nicht verspürt, weil sich hier die beiden Seiten der Sprache zu völlig einheitlicher Wirkung ergänzen. Indessen können wir darum die Dichtkunst doch nicht in demselben Sinne als „Sprachkunst" bezeichnen, wie wir die Musik Tonkunst nennen. Es geht auch nicht an, daß wir jenen Dualismus von Sprache und den durch sie ausgelösten seelischen Erlebnissen auf die Zweiheit: Form und Inhalt zurückführen. Wir werden unten zeigen, daß die poetische Formgebung vor allem auch den ganzen Umkreis der „Bedeutungen" umfaßt. Wir könnten also die Stellung der Dichtung in der Gesamtheit des Lebens etwa so definieren, daß wir sagen: Die Dichtung erzeugt in uns vermittelst der Sprache seelische Erlebnisse, die unser praktisches Leben ergänzen und bereichern. Dabei ist zu bemerken, daß diese dichterischen Erlebnisse noch weniger als in andern Künsten, wenn auch überwiegend, so doch nicht rein ästhetisch zu sein pflegen, sondern da ja der Rohstoff dieser poetischen Gestaltungen dem gewöhnlichen, d. h. überwiegend praktischen Leben entnommen ist, so kommen außerästhetische Momente, vor allem ethische, religiöse usw., ebenfalls stark in Betracht.

3. Auf Bereicherung des Lebens also kommt es der Dichtung an. Dies ist der gemeinsame Sinn, der in allem Dichten liegt, soweit es für andre bestimmt ist. Eine Divergenz tritt erst ein, sobald man nach der Art dieser Bereicherung fragt. Denn die zu vermittelnden Erlebnisse sind nicht wie in der Musik etwas ganz Apartes, sondern sind ihrem Inhalt nach dem gewöhnlichen Leben entnommen. Es ergibt sich die Frage, um die oft und laut gestritten worden ist, ob diese durch die Dichtkunst zu erbringende Bereicherung nur eine quantitative Verbreiterung und Vermehrung des von allen gelebten Lebens sein solle oder eine bestimmte qualitative Änderung, Erhöhung, Steigerung usw. zu sein habe. Diese Frage ist in verschiedenen Fassungen immer wiedergekehrt. Bald verlangte man möglichste Natürlichkeit, exakte Nachahmung, bald schätzte man die Kunst gerade um gewisser Veränderungen willen, die an dem Rohstoff der gewählten Lebensinhalte vorgenommen wurden. Ich will diejenige Tendenz, die auf möglichst getreue Darstellung des Lebens ausgeht und in der Dichtung also neben das praktische Leben ein qualitativ gleiches künstliches Leben rückt, die Lebensverbreiterung nennen. Geht indessen die Dichtung auf eine qualitative Umarbeitung des Rohstoffes, wird die imitatorische Treue um gewisser, später zu be-

sprechender Veränderungen willen hintangesetzt, so spreche ich von Lebenssteigerung.

Es ist nun leicht einzusehen, daß beide Tendenzen in der Kunst stets vorhanden gewesen sind, daß sie nebeneinander bestanden und auch oft sich befeindet haben. Man pflegt in der Regel die bloße Verbreiterung des Lebens als Naturalismus zu bezeichnen. Dieser gibt uns Darstellungen, die durchaus auf derselben Basis stehen, wie das gewöhnliche Leben des Tages. Diejenige Kunst dagegen, die auf Steigerung und Erhöhung des Lebens abzielt und daher den Stoff oft zu etwas ganz Neuem umschafft, wollen wir einstweilen als Idealismus oder Stilkunst bezeichnen. Daneben freilich gibt es noch eine dritte Art von Kunst, die Romantik, die zwar einerseits nicht bloße Verbreiterung des Lebens sein möchte, die im Gegenteil das gewöhnliche Leben flieht, aber nur im Stoffe etwas Neues sucht und darum in räumliche und zeitliche Fernen flüchtet, ohne indessen das Wesen der Dinge so umzuformen, wie es die idealische Kunst tut. So ist die romantische oder lebensflüchtige Kunst ein Zwitterding, indem sie zwar das gewöhnliche Leben verneint, jedoch nur stofflich, nicht der Form nach ein Neues schafft.

Indem wir diese drei Arten der Poesie kennzeichnen, müssen wir freilich zugeben, daß sie nicht haarscharf zu trennen sind. Zuweilen hat ein Dichter nacheinander verschiedene Arten gepflegt. So fing Goethe ziemlich naturalistisch an, bildete aber durch bewußte Schulung an der hellenischen Kunst jenen Idealismus aus, den wir in der Iphigenie lieben. Daneben stehen auch Werke, die stark romantisch sind. — Ja, oft finden sich verschiedene jener Dichtungstendenzen nebeneinander in demselben Werk. So haben wir oft in derselben Dichtung Naturalismus und Romantik, auch ein Beweis, daß beide im Grunde nur inhaltlich verschieden sind; man denke an E. Th. Hoffmann, an Zola und andre, die in ihren Naturalismus kühnste Romantik mischen. — Aber selbst wenn wir Übergangs- und Mischformen zugestehen, so werden wir doch im einzelnen Falle meist mit ziemlicher Sicherheit sagen können, welche Tendenz den Dichter beherrscht hat. Dabei liegt es uns als Psychologen nicht ob, eine dieser verschiedenen Tendenzen zu verdammen. Jede derselben hat sich zu allen Zeiten neben der andern behauptet und war nicht zu beseitigen trotz heftigster Kritik. Wo soviel Lebenskraft ist, da werden wir auch die Daseinsberechtigung nicht ableugnen dürfen. Indessen wird sich, sobald wir die einzelnen Arten genauer unter die Sonde nehmen, doch ergeben, daß sie nicht so fundamental verschieden sind, daß es sich im Grunde nur um

Gradunterschiede handelt und daß z. B. auch in Naturalismus und Romantik gewisse idealisierende Elemente stecken, die nur nicht zu bewußter und klarer Entfaltung gekommen sind.

4. Der Theorie nach will der Naturalismus uns ein Erleben schaffen, das auf jede qualitative Verarbeitung verzichtet. Die Kunst soll „Natur" sein, sie soll unserm gelebten Leben nur ein Stück künstliches an die Seite rücken. So wenigstens haben die ganz konsequenten Theoretiker, wie Arno Holz, es gewollt. Indessen zeigt die Betrachtung aller sich naturalistisch nennenden Kunstwerke, daß ganz konsequent jenes Prinzip überhaupt nie durchgeführt ist. Wo man dieses versucht hat, wie bei den Holz-Schlafschen Experimenten, hat man zwar eine beträchtliche Langeweile, aber nicht absolute Naturwahrheit erreicht. Der Grund dafür liegt in einem logischen Fehler jedes konsequenten Naturalismus; er übersieht, daß auch die „Natur" kein Absolutes ist, sondern stets nur durch das Medium unsrer Subjektivität gegeben ist, daß demnach auch eine Kunst, die jene Natur nachbildet, noch weniger etwas rein Objektives sein kann. Damit aber ist stets schon ein qualitativ verändernder Faktor gegeben. Zola war darum klüger als Holz, wenn er als Ziel des Naturalismus die Darstellung eines Naturausschnitts, der „durch ein Temperament gesehen ist", bezeichnet. In der Tat ergibt eine Analyse naturalistischer Kunstwerke eine ganze Reihe qualitativer Veränderungen der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber: so verwenden alle Naturalisten die zeitliche Konzentration, auch wählen sie aus unter den Motiven, und eine solche Auswahl ist bereits eine Stilisierung, ja in den meisten Fällen zeigt sich auch dort, wo die Tendenz zur Naturnachahmung bestand, bei genauem Hinsehen eine ganz bestimmte Formgebung. Historisch betrachtet, sind die Naturalisten meist nur Rebellen gegen eine erstarrte Idealisierung, die einer neuen idealischen Kunst den Boden bereiten, ja die oft selbst schon neue Idealisierungen durchführen. So zeigt es sich, daß der Naturalismus in der Tat nur eine unausgebildete, unklare Idealisierung ist. Der Absicht nach jedoch ist er dieser feindlich, und auf die Absicht kommt es für die Bestimmung der Kunsttendenz an. Dort, wo nur Lebensverbreiterung gesucht wird, keine bewußte Lebenssteigerung, sprechen wir von Naturalismus, auch wenn das Ziel nur unvollkommen erreicht wird.

Als Gegensatz zum Naturalismus gilt oberflächlichen Beobachtern die Romantik. Indessen wurde schon gesagt, daß dieser Gegensatz nur stofflich ist, nicht in der künstlerischen Verarbeitung der Wirklichkeit beruht.

Gewiß flieht der Romantiker jene Wirklichkeit, die vom Naturalisten mit soviel Eifer kopiert wird. Daher zeichnet der Romantiker die Natur nicht in allen Details nach, sondern löst die Linien am liebsten in nebulosen Dämmer auf. Er sucht nicht wie der Naturalist das Durchschnittliche, Banale, sondern das Aparte, Besondere, Seltene; aber auch er bleibt im Einzelfall stecken, steigt nicht, wie die wahrhaft idealische Kunst zu einer höheren, typischen Wirklichkeit empor. Daher fehlt der Romantik jene innere Form der bewußt idealisierenden Kunst, die später zu betrachten sein wird. Der Formbegriff der Romantik ist formalistisch, ein von außen her umgehängtes Kostüm, meist rein sprachlicher Natur, während die Klassik von innen heraus eine organische Form entwickelt. Auch fehlt der Romantik, die das Leben flieht, ebenso wie dem Naturalismus, der es kritiklos verbreitert, jener innere, ethische Lebenswille, der alle lebenssteigernde Kunst durchglüht. So steht im Grunde die Romantik auf derselben Basis wie der Naturalismus: beide verbreitern bloß das Leben, ohne es von innen heraus umzugestalten, wobei die Romantik allerdings stofflich Neues und Ungewöhnliches heranbringt, während der Naturalismus auch stofflich gleich bleibt. Die idealische Kunst steht also im schroffen Gegensatz zu beiden Arten, indem sie dadurch, daß sie das gewöhnliche Leben von innen heraus umgestaltet, eine Steigerung und Erhöhung des Lebens erzielt, die einerseits doch Wahrheit, wenn auch durchgeistigte Wahrheit, ist, anderseits aber doch mehr und größer ist als die banale Wahrheit des Naturalismus.

5. Was also das Wesen der lebenserhöhenden, idealisierenden Kunst ausmacht, was sie unterscheidet vom Naturalismus wie von der Romantik, ist die Form. Dieser schwierige Begriff muß klargelegt werden, ehe die idealisierende Kunst genauer betrachtet werden kann.

Nach einer landläufigen Redensart, die besonders von Romantikern beliebt wurde, stellte man sich das Verhältnis von Form und Inhalt unter dem Bilde dar: daß die Form die goldene Schale sei, in die ein köstlicher Inhalt hineingegossen werde. — Dieses Bild verschiebt völlig den wahren Sachverhalt; danach wäre die Form nur ein von außen herangebrachtes Kleid, das notwendig äußerlich bleiben muß und nicht das Wesen der echten künstlerischen Form erschöpfen kann. Im Gegensatz hierzu fassen wir die Form nicht als ein von außen umgehängtes Kostüm, sondern das von innen wirkende und nach außen sich darstellende Wesen der Sache selbst. Künstlerische Form ist organische Form, ist nur die Darstellung der inneren Wesensart. Damit fassen wir den Be-

griff der Form im Sinne Platos. Für ihn war die wahre Form eben „εἶδος", die Idee, das heißt das wahre Wesen der Dinge. Und ähnlich faßt ja auch Aristoteles den Formbegriff als Gegensatz zur Materie (ὕλη). Die Form ist ihm die inhaltlich durch das Wesen bestimmte Gestalt (εἶδος). In diesem Sinne ist auch der Begriff des „Idealismus" zu verstehen, also abzuleiten von dem Ideenbegriff Platos oder des Aristoteles, nicht etwa, wie es oft geschieht, so zu fassen, als würde eine Idee im Sinne eines abstrakten Gedankens verkörpert in dem idealisierenden Kunstwerk. Wie schon Plato und Aristoteles erkannt hatten, hängt die Form zusammen mit dem Gattungsmäßigen, dem Typischen, indem das Individuelle stets als etwas Zufälliges erscheint (συμβεβηκότα). Daher sehen wir denn auch, daß der idealisierende Künstler fast immer auf das Typische hinarbeitet, während der Naturalist wie der Romantiker Einzelfälle darstellen.

Nicht also etwa bloß der sprachliche Ausdruck ist als die Form in der Dichtkunst zu verstehen, sondern der Begriff „Form" muß auf alles, was die Sprache vermittelt, ausgedehnt werden, und zwar ist die wahre Form in der Dichtung die Schaffung von Ideen im Sinne Platos, von Idealen. So meint Goethe es, wenn er vom Stil spricht, der „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge" ruhe. (Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.) So meint es auch Schiller, wenn er lehrt, daß die wahre Kunst im Menschen „eine Kraft wecke, übe und ausbilde, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unsres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen" (Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie). Form geben in der Kunst heißt also Idealisieren im Sinne des Herausarbeitens und Steigerns des Wesentlichen. Und in der Tat sehen wir, daß die größten Künstler immer diesen Formbegriff bewußt oder unbewußt in ihren Werken verwirklicht haben.

Wenn besonders die moderne Ästhetik den Begriff der Form so oft zu äußerlich gefaßt hat, so ist sie dazu veranlaßt worden durch den starken Einfluß, den die theoretische Poetik der Gegenwart durch die Theorie der Musik und der bildenden Künste erfahren hat. Früher beeinflußte die Poetik jene Künste und ihre Theorie, heute ist es umgekehrt. Indem man die Poesie nach Analogie der Musik erfassen wollte, kam man zu jener falschen Auffassung der poetischen Form, die nur die sprachliche Form gelten läßt. Das mag hingehen für manche Gebiete der Lyrik;

für die Poesie im ganzen ist jene Lehre falsch. Man darf über der zu sehr betonten Einheit der Künste ihre Verschiedenheiten nicht übersehen. Und hier ist als eine Tatsache, die außer allem Zweifel steht, festzuhalten, daß nicht die sprachliche Form, auch nicht die Komposition usw. über den Wert einer Dichtung entschieden haben. Es ist vielmehr ohne weiteres zuzugeben, daß Homer, daß die Epen des Mittelalters, Hamlet, Faust, die meisten aller unsterblichen Werke schlecht komponiert sind, oft nachlässig und ungeschickt in Versbau und Sprache, und daß sie trotzdem die Jahrhunderte überdauern. Der Grund ist eben der, daß es ganz andre Dinge sind, die den wahren Wert einer Dichtung ausmachen. Es ist vor allem die idealbildende Kraft der Dichter, daß sie das Leben so bedeutend und gewaltig darzustellen vermochten, daß sie nicht nur ihrer Zeit höchste Erfüllung ihrer Sehnsucht brachten, sondern für alle Zeiten eine Welt schufen, in der das gewöhnliche Leben veredelt und vergrößert erschien. Das aber macht das Wesen der dichterischen Formung aus, die sprachliche Form ist daneben nur sekundär, wenn auch gewiß nicht gleichgültig. Aber sie ist doch nur die äußere Form; die innere Form, die sich auch ihr sprachliches Gewand erst schafft, ist die Idealisierung, die der Dichter mit seinem Stoffe vornimmt.

6. Wie nun haben die großen lebensteigernden, idealisierenden Dichter ihren Stoff gebildet? Es ergibt sich da auf den ersten Blick, daß Sophokles ganz anders als Schiller, daß Dante anders als Dostojewski, daß Shakespeare anders als Racine idealisiert haben. Und doch ist wohl nur die Richtung der Steigerung verschieden, im letzten Grunde ist das Wesen der Idealisierung bei allen das gleiche. Und zwar besteht es einmal in jenem oben beschriebenen Formgeben und anderseits in dem, was ich kurz als das Ethos der Persönlichkeit bezeichnen will, das das ganze Werk durchdringt und erst über die Richtung entscheidet, nach der hin idealisiert werden soll.

Da der letzte Punkt der entscheidende ist, beginne ich mit ihm. Es ist eine nachweisbar falsche Lehre des Naturalismus, daß der Dichter „objektiv" sein müsse, daß seine Persönlichkeit verschwinden müsse hinter seinem Werke; gerade das Gegenteil ist richtig, was die historische Erfahrung beweist. Die Welt hat immer diejenigen Dichtungen am höchsten gewertet, aus denen die stärkste Persönlichkeit sprach. Während der konsequente Naturalismus in dem Satze „Kunst ist Natur, gesehen durch ein Temperament" nur die erste Hälfte betonte und die zweite am liebsten weggelassen hätte, legt der Idealismus allen Akzent auf den zweiten Teil

und formuliert: Kunst ist Natur, gesehen durch eine starke, große, erhabene Individualität.

Gewiß gibt es sehr verschiedene Arten von Größe, aber über die Tatsache einer solchen ist selten ein Zweifel möglich. Es ist weniger wichtig, welcher Art die Gefühle und Gedanken sind, die den Dichter durchglühen, wenn sie ihn nur in tiefster Seele ergriffen haben und ihm die ganze Welt unter dieser inneren Ergriffenheit in neuem, großem, erhabenem Lichte erscheinen lassen. Darum ist es auch falsch, was der Ästhetizismus lehrt, daß der große Dichter „Kunst für die Kunst" schaffe. Es ist eine klar zu erweisende Tatsache, daß die ganz großen Dichter niemals „Ästheten" waren, daß sie vielmehr immer zu gleicher Zeit von religiösen, ethischen und andern Motiven geleitet wurden, ja daß diese ihnen oft im Vordergrund standen. Die große Dichtung entspringt stets aus solchen Tiefen der menschlichen Seele, wo ethisches, religiöses und ästhetisches Fühlen noch nicht geschieden sind. Daß uns, wenn wir heute Sophokles oder Dante lesen, die rein ästhetischen Seiten stärker interessieren, beweist gar nichts für die Tatsache, daß ästhetische Momente für den Dichter die einzigen Schaffensantriebe waren. — Es kommt nur auf die Größe und Tiefe des Gefühls an, nicht auf die Art.

Und darin liegt nun das Wunderbarste der echten Kunst, daß von dieser Subjektivität des großen Dichters eine so zwingende Gewalt ausgeht, daß wir alle das Leben mit seinen Augen sehen, größer, tiefer, erhabener. Während es der Romantiker im besten Falle zu einer absonderlichen, kuriosen Manier bringt, glauben wir in der klassischen Kunst die Natur selber zu sehen. Die klassische Kunst wirkt lebensteigernd, ohne der Natur zu entfremden.

Das aber ist eben nur möglich, weil ihre Formgebung stets auf das Wesentliche geht. Indem sie von allem Kleinlichen, Unbedeutenden abstrahiert, stets nur das Wesentliche herausarbeitet, erreicht sie es, daß die Menschen und Dinge größer und erhabener wirken und daß die dargestellte Welt tiefer und bedeutsamer scheint, als wir sie gewöhnlich sehen oder als der Naturalist sie zeigt, der alle Einzelheiten mitgibt. — Ähnliches hat Hans von Marées für die bildende Kunst ausgesprochen.

Dabei ist allerdings zu bemerken, daß es ein an sich Wesentliches der Dinge nicht gibt, wie die Scholastik annahm, daß vielmehr „wesentlich" stets etwas nur unter einem bestimmten Gesichtspunkte sein kann. Dieser einheitliche Gesichtspunkt aber, der über die Auswahl unter den Motiven entscheidet, ist stets die Persönlichkeit des Schöpfers. Man kann steigern

sowohl nach der Seite des Starken, Großen, Gewaltigen hin wie nach der Seite der Feinheit und Innigkeit hin. Entscheidend ist nur, daß überhaupt eine Auswahl stattfindet. Die Formung beginnt schon mit der Wahl des Stoffes. Während der Naturalismus lehrte, der Stoff sei gleichgültig, wählt der Idealist sorgfältig denjenigen Stoff, der seine Lebensgefühle am stärksten und reinsten sich ausdrücken läßt, und innerhalb dieses Stoffes hebt er wiederum alle Einzelheiten hervor, die jene Gesamtidee des Werkes steigern, und er unterdrückt alles, was sie hemmt. So kommt jene Form zustande, die allem Dargestellten einen neuen, tieferen Sinn verleiht, und jene Größe, die es emporhebt über das Alltägliche.

Zum Schlusse sei nochmals bemerkt, daß diese Lehre von der idealisierenden Formgebung als Wesen der Kunst nicht etwa ein Dogma ist, sondern daß alle jene Kunstwerke, die sich im Laufe der Zeiten als höchste bewährt haben, dieselben gemeinsamen Züge aufweisen. Daß daneben auch eine naturalistische Kunst bestanden hat, zeigt, daß auch die bloße Lebensverbreiterung ihren Reiz haben kann, zumal eine allzu einseitige Idealisierung oft eine Reaktion auslöst. Indessen zeigt es sich, daß der Naturalismus die Objektivität zwar anstrebte, in Wirklichkeit aber nie erreicht hat, da auch er stets eine Formung vornimmt und auch in ihm stets die Subjektivität des Dichters, wenn auch nur schwach und unbewußt, mitwirkt. Die Parole, die der Naturalismus gegen die Idealisierung zu allen Zeiten ausgegeben hat, ist die „Wahrheit". Indessen vergißt er, daß auch Wahrheit nichts Absolutes ist, sondern den verschiedenen Zeiten und Persönlichkeiten sehr Verschiedenes als „wahr" gegolten hat. Und in der Tat sehen wir, daß sehr idealistisch gesonnene Dichter wie Boileau und Schiller so gut für „Wahrheit" eingetreten sind wie Zola. — Im Grunde ist die Frage nebensächlich. Die große Kunst geht jenseits von wahr und falsch. Die einzige Frage ihr gegenüber ist die, ob sie uns ergreift, erschüttert und beseligt. Wahrheit dagegen ist für die Dichtung ein so falscher Maßstab wie ein Meter für Töne oder Farben. Die Welt der Dichtung hat nicht dieselben Dimensionen wie die Welt des Alltags und will mit eigenem Maße gemessen sein. Dieses Maß aber ist der Grad und die Art vor allem ihrer ästhetischen Wirkungsmöglichkeit, wozu allerdings auch ethische, religiöse und andre Wirkungen hinzukommen.

7. Wie sich bei unsern bisherigen Darlegungen an vielen Stellen ergeben hat, ist es nicht möglich, die Dichtung als ein rein ästhetisches Phänomen anzusehen, sondern überall ließen sich, sowohl nach der Entstehung der Werke wie nach ihrer Wirkung, neben den ästhetischen Elementen

auch ethische, religiöse und mancherlei andre Elemente aufzeigen. Bekanntlich ist nun von einer Richtung, die wir als „Ästhetizismus" bezeichnen wollen, die Forderung aufgestellt worden, daß die Kunst nur ästhetisch zu nehmen, daß jegliche andre Wirkung oder Wertung abzulehnen sei. Gewöhnlich zitiert man diese Richtung nach dem Schlagwort „L'art pour l'art!" — In dieser Forderung ist insofern ein berechtigter Kern, als jedes Kunstwerk, das auf diesen Namen Anspruch erhebt, die Möglichkeit bieten muß, rein ästhetisch genommen zu werden. Niemals macht der ethische, religiöse oder soziale Gehalt ein Werk von sich aus zum Kunstwerk, wenn es nicht vermöchte, auch ästhetisch zu fesseln. Indessen hat der Ästhetizismus unrecht, wenn er die Forderung aufstellt, daß alles Nichtästhetische im Kunstwerk völlig zu unterdrücken sei. Es ist das schon an sich eine psychologische Unmöglichkeit, denn die Seele ist immer eine Einheit, in der man nicht, wie in einer Gasleitung, einen Teil abstellen kann. Aber auch die historische Erfahrung beweist die Unrichtigkeit der ästhetizistischen Forderung. Denn von allen großen Dichtern läßt sich nachweisen, daß nicht rein ästhetische Motive sie geleitet haben, sondern daß neben den ästhetischen ethische, soziale, politische, religiöse, kurz Motive aller Art ihr Schaffen bestimmt haben. Dagegen haben diejenigen Dichter, die auf den Ästhetizismus schworen, im besten Fall interessante Treibhauspflanzen hervorgebracht. Aber auch von der Seite des Genießens her läßt sich erweisen, daß überall dort, wo große Dichtungen große Wirkungen hervorgerufen haben, diese Wirkungen nicht rein ästhetisch waren, sondern meist verknüpft mit allem andern Hohen, was Menschenherzen erregen kann.

Wir berühren bei dieser Gelegenheit auch die Frage nach der Berechtigung der Tendenzkunst. In gewissem Sinne, so sahen wir, ist alle große Dichtung „Tendenzkunst", denn selbst wenn dem Künstler im Bewußtsein nur rein ästhetische Motive gelegen hätten, unbewußt spielen immer alle jene Lebenstendenzen mit, die seine Persönlichkeit bedingen und die sich stets aus dem Werke erkennen lassen. Wenn man im allgemeinen Tendenzpoesie niedriger wertet, so geschieht das darum, weil man unter Tendenzpoesie im besondern solche Dichtung versteht, die eine Tendenz verfolgt, die nicht allgemein zu fesseln vermag, die räumlich oder zeitlich begrenzt ist und die daher nicht allgemein menschlich interessieren kann. Zweitens aber versteht man unter Tendenzpoesie eine Art von Poesie, die die Tendenz auf Kosten der rein ästhetischen Gestaltung in den Vordergrund drängt, so daß ein Zerrbild des Lebens entsteht,

das ästhetisch verdrießt. Man wird daher sagen können: eine Tendenz an sich ist kein Schade für ein Werk, wenn sie nur so hoch und groß ist, daß sie zum allgemein-menschlichen Erlebnis werden kann, und wenn sie nicht die rein ästhetischen Werte der Dichtung beeinträchtigt, indem sie das Werk zu einem unwahren Zerrbild macht.

8. Blicken wir von hier aus zurück, so ergibt sich etwa folgendes: Die Dichtung hat ihren Wert darin, daß sie uns vor allem ästhetische Erlebnisse vermittelt, d. h. solche, die ihren Wert in ihrem Erlebtwerden, nicht einem zu erreichenden Zwecke haben. So stellt sie sich als eine Ergänzung und Bereicherung unsres gewöhnlichen Daseins dar. Was nun die Art dieser Bereicherung anlangte, so fanden wir, daß sie auf ganz verschiedene Weise gesucht wurde. Der Naturalismus suchte sie in einer bloßen Vermehrung des gewöhnlichen Lebens, die Romantik in einer Flucht aus dem gewöhnlichen Leben, die jedoch immer auf gleicher Basis blieb. Daneben steht die idealisierende Dichtung, die auf eine Steigerung des Lebens ausgeht, indem sie den Rohstoff von innen her umgestaltet. Diese Idealisierung ist nach ihrer objektiven Seite hin ein Herausarbeiten des Wesentlichen und Typischen der gegebenen Inhalte, nach ihrer subjektiven Seite ein Durchdringen dieser Inhalte mit der Macht einer starken Persönlichkeit, so daß einerseits die Wahrheit der Darstellung gewahrt blieb, diese aber anderseits getragen war durch eine starke, suggestiv wirkende Subjektivität. Wir erkannten, daß diese idealisierende Kunst zu allen Zeiten die höchsten Wirkungen hervorgebracht, und daß wir daher in der idealisierenden Formgebung das eigentliche Wesen der Poesie sehen müssen. Wir bestreiten daneben weder dem Naturalismus noch der Romantik das Daseinsrecht, zumal sie, bei aller entgegengerichteten Absicht, doch ebenfalls unbewußte und unklare Idealisierungen zu liefern pflegen. — Überall aber berührt sich die Dichtung mit andern höchsten Interessen der Menschheit und, wenn sie auch die Möglichkeit gibt, rein ästhetisch genossen zu werden, so ist das doch nie im Sinne völliger Isolation von allem Nichtästhetischen aufzufassen. Nur wenn die nichtästhetischen Inhalte die rein ästhetische Wirkung beeinträchtigen, muß man das im Interesse der Kunst verurteilen.

Literatur.

Zur allgemeinen Grundlegung: H. Spencer: Principles of Psychology Bd. II. K. Groos: Die Spiele der Tiere 1897. Derſ.: Spiele der Menſchen 1899. Utitz: Funktionsfreuden im äſthetiſchen Verhalten 1911. Derſ.: Zſchr. für Äſthetik VII, 4.

Über Naturalismus, Romantik, Klassizismus usw.: Zola, Roman expérimental. A. Holz: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze 1890/92. G. Lublinski: Ausgang der Moderne 1906. H. v. Stein: Goethe und Schiller.

Zweites Kapitel.

Der poetische Stil.

1. Dasjenige, woran sich jede theoretische Erforschung der Poesie zunächst zu halten hat, sind die vorliegenden Kunstwerke. Erst sekundär kommen daneben in Betracht die biographischen Daten über die Künstler, Zeugnisse für die Wirkung der Kunstwerke usw. Wir pflegen die Gesamtheit der Eigenschaften eines Kunstwerks auch als seinen Stil zu bezeichnen, und mit den Elementen, die diesen Stil aufbauen, werden wir uns zunächst beschäftigen. Dabei ist vorauszuschicken, daß im allgemeinen das Wort Stil in sehr verschiedenen Bedeutungen gebraucht wird. Wir haben oben gelegentlich die Goethesche Verwendung des Wortes erwähnt, die auch heute noch viel sich findet. In diesem Sinne ist Stil die spezifisch künstlerische Formung, die „Idealisierung", wie wir sagten, die im Gegensatz zur einfachen Nachahmung der Natur steht. Braucht man das Wort in dieser Bedeutung, so darf man nicht von naturalistischem Stile reden; denn dann ist Naturalismus die Verneinung des Stils überhaupt.

Wir werden im folgenden das Wort Stil in etwas anderm Sinne brauchen, nämlich zur Bezeichnung der Einheit der künstlerischen Wirkungen überhaupt, wie sie sich an einem Werke finden. Stil ist uns also der zusammenfassende Begriff für die Einheit der Eigenschaften eines Kunstwerkes. In diesem Sinne können wir also auch den Naturalismus als einen Stil gelten lassen. In diesem Fall ist der Gegensatz zu Stil die Stillosigkeit; diese findet sich dort, wo die Eigenschaften eines Kunstwerks nicht zur Einheit zusammengehen, wodurch in der Regel die künstlerische Wirkung überhaupt aufgehoben wird. Man hat zwar auch versucht, in der deutschen Romantik z. B., sozusagen die Stillosigkeit zum Prinzip zu erheben. Indessen haben es solche Werke niemals zu irgend erheblicher Wirkung gebracht und brauchen uns füglich nicht zu beschäftigen.

2. Was uns hier beschäftigen wird, ist die Untersuchung derjenigen Faktoren, die als Hauptquellen für die Bildung des Stils eines Werkes anzusehen sind. Diese können sehr verschieden sein, indessen lassen sich wohl vier Hauptquellen unterscheiden, die sich bei allen Kunstwerken nachweisen

lassen. Erstens die Persönlichkeit des Dichters, die sich überall geltend macht. Und zwar kommen sowohl seine intellektuellen Eigenschaften, wie sein Charakter, sein Temperament, seine Bildung und vieles andre in Frage. Ich nenne die Stileigenschaften, die aus dieser Quelle stammen, den persönlichen oder auch den Dichterstil. Zweitens kommen alle jene Stilqualitäten in Betracht, die auf die Eigenart des gewählten Gegenstandes zurückzuführen sind. Denn jeder Gegenstand, ist er einmal gewählt, bringt ganz bestimmte Bedingungen für seine Gestaltung mit sich. Ein heroischer Stoff will anders behandelt sein als ein komischer. Ich nenne die im Gegenstande liegenden Stilmomente den Gegenstandsstil. Drittens kommt die Art der Darbietung in Betracht, die ebenfalls ganz bestimmte Formen erfordert. Wir werden sehen, daß es außerordentlich wichtig ist, für welche Art der Darbietung der Autor sein Werk bestimmt. Es macht einen sehr großen Unterschied, ob ein Werk für das Lesen im Buch, für den öffentlichen Vortrag oder für die szenische Darstellung gedacht ist. Ich nenne alle aus dieser Quelle herrührenden Stilmomente den Darstellungsstil. Viertens aber ist, wie in allen andern Künsten, so auch in der Dichtung, das Material außerordentlich wichtig. Dieses ist in der Poesie die Sprache, sowohl als phonetisches wie als bedeutungtragendes Phänomen. Jede Sprache ermöglicht gewisse Formen und schließt andre aus. Es wäre unmöglich, im Französischen oder Deutschen die quantitierende Prosodie der Griechen und Römer nachzubilden, obwohl es in der Renaissancezeit versucht wurde. Ebenso gehören zu den durch die Sprache bedingten Formen alle jene Möglichkeiten der Bedeutungsdifferenzierung wie Metapher, Hyperbel usw. Ich nenne alle diese Eigentümlichkeiten zusammen den Sprachstil.

3. Dabei ist jedoch zu bemerken, daß alle diese Gruppen von Stilmitteln nach gleicher Richtung orientiert sind, nämlich auf die beabsichtigte Wirkung. Man darf darin nichts Verächtliches sehen, wie es oft geschehen ist, indem man an eine unkünstlerische Wirkung denkt. Diese kann eintreten dadurch, daß der Autor Kompromisse eingeht mit einem geistig minderwertigen Publikum, indem er den Instinkten der niederen Masse schmeichelt oder sich eitlen Moden beugt. Daran braucht man nicht zu denken. Aber es gibt auch ein Inrechnungsetzen der Wirkung, das im höchsten Grade künstlerisch ist, ja das völlig unerläßlich ist. Denn nur sehr naive Menschen glauben, daß die großen Dichter sängen, wie der Vogel singt. Wir wissen aus allen Biographien, wie sie stets die Mitteilung und Wirkung auf ein Publikum bedacht haben, ein Publikum, das allerdings

um so höher stand, je höher das Streben des Künstlers ging. Aber für ein Idealpublikum haben alle großen Künstler geschaffen und die Auffassungsmöglichkeiten desselben sorgfältig in Rechnung gestellt. So ist der Dichterstil insofern nach dem Publikum orientiert, da zunächst der Dichter selbst einmal sein eigenes Publikum zu sein pflegt und die nächste Instanz für die Wirkung seines Werkes, daneben auch alle Freunde, denen er es zur Prüfung unterbreitet, ebenso wie das Publikum, dem er es vorlegen wird. Wir wissen, daß selbst bei großen und edlen Dichtern auch ganz äußere Momente mitgewirkt haben, die für ihr Schaffen bedingend wurden. Man lese nur, welche Rolle das Wort „Effekt" in Schillers Briefwechsel spielt, und auch bei andern Dichtern sind „Aktualität" und andre Wirkungsberechnungen oft sehr ausschlaggebend gewesen für ihr Dichten. Damit wären wir schon beim Gegenstand, denn natürlich können nur solche Gegenstände zur Verarbeitung kommen, die überhaupt eine Wirkung ermöglichen. Ebenso muß natürlich die Darbietung aufs genaueste auf das Publikum Rücksicht nehmen, und bei allen Sprachformen spielt die Rücksicht auf den Hörer oder Leser natürlich die gleiche Rolle. Denn schließlich ist es ja das Publikum, das über das Bestehen eines Werkes entscheidet. Es nimmt an oder verwirft. Dabei sei nochmals mit aller Schärfe hervorgehoben, daß es sich nicht um ein Zufallspublikum oder überhaupt die ersten besten handelt, sondern daß für das dauernde Bestehen eines Werkes zu jeder Zeit sich eine Instanz ästhetisch gebildeter und überragender Köpfe findet, die zwar auch nicht objektiv sind, aber in ihrer Gesamtheit doch eine gewisse Gewähr für das Erkennen künstlerischer Werte darstellen, wovon später zu sprechen sein wird.

Vor allem kommt es darauf an, nicht Motive und Ziel der dichterischen Betätigung zu verwechseln. Wenn die beabsichtigte Wirkung auf ein Publikum das einzige Motiv des Schaffens ist, so haben wir es nicht mit Kunstwerken, sondern mit ausgeklügelten Machwerken zu tun. Diese Autoren nennen wir nicht Dichter, sondern Macher. Wir werden später sehen, welche Motive den Dichter zum Schaffen leiten können. Aber seine Richtung muß das Kunstschaffen stets durch die beabsichtigte Wirkung auf ein Publikum bekommen, und insofern ist die beabsichtigte und tatsächliche Wirkung stets bei der Analyse aller Stilformen in Rechnung zu setzen. In allen Stilformen haben wir also zweierlei zu beachten, die Elemente, die auf ihren Ursprung zurückzuführen sind, und die Elemente, die sich aus der beabsichtigten Wirkung ergeben. Beide allerdings verschmelzen meist zu einer untrennbaren Einheit, und nicht immer läßt sich mehr er-

kennen, wieviel an einer Stilform aus ihrem Ursprung, wieviel aus der beabsichtigten Wirkung zu erklären ist. Wir werden darum auch die Wirkung nicht besonders behandeln, sondern nur die verschiedenen Quellen der poetischen Stilformen, wobei wir die beabsichtigte Wirkung stets mit einbeziehen. Überall jedoch ist die Wirkungsmöglichkeit von ausschlaggebender Wichtigkeit, denn es ist offenbar, daß nur solche Stilformen sich im Kampfe ums Dasein durchzusetzen vermochten, die den Bedürfnissen des Publikums gerecht wurden. Daß dabei die Begriffe der Wirkung, ebenso wie die des Publikums nicht im banalen, sondern im guten Sinne als der einer tiefen und dauernden Wirkung wie als der eines kongenialen Publikums zu nehmen sind, sei nochmals hervorgehoben. — Wieweit sich der Dichter im einzelnen dessen bewußt ist, ist für das Zustandekommen seines Werkes nicht von ausschlaggebender Wichtigkeit.

Wir machen jedenfalls den Schluß, daß alle diejenigen Stilformen, welches Ursprungs sie auch seien, die sich dauernd zu halten vermocht haben, der Psychologie des Publikums gut angepaßt gewesen sein müssen, weil sie sich sonst nicht gehalten hätten. Die Gründe für ihre Wirkung aufzuzeigen, werden wir daher als eine unsrer wichtigsten Aufgaben ansehen müssen.

4. Das Wort Stil wird indessen noch in allerlei andern spezielleren Zusammenfassungen gebraucht, je nach der Kategorie, unter der man ein Werk oder eine Anzahl von solchen betrachtet. So sind besonders beliebte Zusammenfassungen diejenigen nach zeitlichen oder räumlichen Gemeinsamkeiten. Indem wir diejenigen Eigentümlichkeiten hervorheben und zusammenfassen, die die Werke einer bestimmten Epoche gemeinsam haben, sprechen wir von einem Zeitstil. So können wir von Renaissancepoesie und Barockpoesie sprechen. Ebenso können wir auch diejenigen Eigentümlichkeiten betonen, die einem Volke oder einer bestimmten Landschaft gemeinsam sind. So können wir von einem Nationalstil oder Landschaftsstil sprechen. Wir können einen deutschen oder französischen Stil unterscheiden oder auch im einzelnen einen schweizerischen oder schwäbischen.

Derartiger Kategorien gibt es natürlich unzählige. Nur einige noch seien hier genannt. Besonders beliebt sind in neuerer Zeit Zusammenstellungen nach der Rasse, wobei man jedoch bei der Unklarheit dieses Begriffes meist recht im Dunkeln tappt. Andre Stilunterschiede ergeben sich nach sozialen Gruppen. So kann man einen gelehrten Stil neben dem Volksstil unterscheiden, die Soldatenpoesie hat einen andern Cha-

rakter als die Handwerkerpoesie usw. Alle diese Spezialstile lassen sich jedoch zurückführen auf die vier Hauptquellen, die wir oben nachgewiesen haben. Nehmen wir z. B. den Zeitstil. Es ist offenbar, daß hier der Dichterstil sehr wichtig ist, da gewisse Gemeinsamkeiten in Leben, Bildung, Erziehung der Dichter, wie sie sich durch die Zugehörigkeit zu einer Epoche ergeben, auch für ihren Stil von größter Bedeutung sind. Daneben hat jede Epoche ihre ganz bestimmten Stoffe, die teils ihren besonderen historischen und kulturellen Verhältnissen entnommen sind oder bestimmten Interessen entgegenkommen. Ferner bevorzugen die einzelnen Zeitepochen bestimmte Darstellungsarten. Einzelne pflegen ein Theater, andre nicht. Einige singen ihre Lieder, andre lesen sie im Buche. Alles das wirkt mit zur Ausbildung von Zeitstilen. Ebenso ist natürlich die Sprache sehr wichtig, denn es ist offenbar, daß das Althochdeutsche ganz andre Stilformen bedingte als die Sprache der Zeit Goethes. So können wir im Stile jeder Epoche alle vier Quellen aufzeigen. Und in gleicher Weise läßt sich das für den Nationalstil oder jede andre Stilgattung tun.

5. Was nun das Material unsrer Untersuchung anlangt, so ist oft die Behauptung erhoben worden, es müsse jeder Untersuchung der Art, wie wir sie treiben, eine normative Wissenschaft zugrunde liegen, denn ästhetische Erkenntnisse ließen sich nur aus ästhetischen Werten ableiten; um aber ästhetische Werte zu erkennen, müsse man erst eine ästhetische Normwissenschaft haben. Diese Behauptung ist nur zum Teil richtig. Gewiß lassen sich ästhetische Erkenntnisse nur an ästhetischen Werten ableiten, diese aber werden nicht erst durch eine Normwissenschaft erkannt, sondern sind uns historisch gegeben. Dasjenige, was uns die empirische Literaturwissenschaft als Werke von dichterischer Wirkungskraft sammelt, sind eben ästhetische Werte. Diese setzen sich selber durch kraft ihrer eigenen Wirkungsfähigkeit, nicht weil sie einer a priori konstruierten Norm entsprächen. Worin diese Wirkungsfähigkeit besteht, das theoretisch klarzulegen ist Aufgabe der a posteriori arbeitenden Poetik. Das heißt mit andern Worten, unser Verfahren ist folgendes: Wir nehmen diejenigen Stilformen und Werte, von denen uns die empirische Literaturgeschichte berichtet, daß sie als ästhetische Werte am dauerndsten, breitesten und tiefsten gewirkt haben, und wir suchen nun a posteriori festzustellen, welche Eigenschaften diese Wirkung bedingt haben und auf welchen psychologischen Bedingungen diese Wirkung beruhen mag. Wir lehnen aber diejenige Methode als unwissenschaftlich ab, die auf spekulativem Weg a priori ästhetische Normen konstruiert und danach das Kunstleben zu meistern sucht. Ästheti-

scher Wert bedeutet uns also nicht Übereinstimmung mit irgendeiner spekulativ gefundenen Norm, sondern bedeutet uns ein ästhetisch wirksames Objekt, dessen Wirkung eine gewisse Dauer und Tiefe aufzuzeigen hat. Die Gründe für diese Wirkung aufzusuchen aber ist Ziel unsrer Arbeit.

Um das zu erreichen, können wir an dieser Stelle nicht jeder kleinen Besonderheit nachgehen, sondern wir müssen uns ganz an die großen Linien halten. Und zwar nehmen wir solche Werke und diejenigen Stilformen vor, die möglichst allgemein ihre ästhetische Wirksamkeit erwiesen haben. Auf diese Weise können wir hoffen, zu gewissen allgemeinen Erkenntnissen über die ästhetischen Wirkungsmöglichkeiten und ihre psychologischen Bedingungen zu gelangen, von denen aus sich nachher auch Licht über die einzelnen Fälle verbreiten wird.

Drittes Kapitel.

Der Dichter und sein Stil.

1. Wer ist ein Dichter? Sicher nicht jeder, dem ein Verslein gelang in einer gebildeten Sprache. Und doch ist schwer eine Grenze zu ziehen. Wir glauben heute nicht mehr, daß dem Dichter eine besondere, nur ihm eigene, göttliche Gabe geworden sei; auch lehrt uns die Psychologie, daß die Dichtergabe nicht ein spezifisches Phänomen neben den gewöhnlichen psychischen Funktionen ist. Wir wissen heute aus gründlichem Studium des Lebens und der Werke der großen Poeten, daß die dichterische Veranlagung nur eine besondere Steigerung der normalen Funktionen ist, daß also nur ein *Gradunterschied*, kein *Wesensunterschied* besteht zwischen dem Dichter und dem Nichtdichter. Was die Unterscheidung besonders erschwert, ist, daß nicht einmal eine besondere *technische* Ausbildung nötig ist wie beim Musiker oder Maler. Technische Dinge sind zwar auch in der Poesie sehr wichtig, indessen nicht so entscheidend wie in den andern Künsten. Es wäre uns unmöglich, eine Fuge, die voller technischer Mängel ist, als großes Kunstwerk zu bewerten. In der Dichtkunst zeigen oft sogar Werke allerersten Ranges die auffallendsten technischen Mängel und haben doch als große Kunstwerke gewirkt.

Wenn wir ganz empirisch vorgehen, so können wir nur ganz allgemein sagen: derjenige ist ein Dichter, dem es geglückt ist, Werke zu schaffen, die weithin und dauernd als Dichtungen erlebt wurden. Man sieht, eine sichere Grenze ist damit nicht gezogen, kann auch nicht gezogen werden, da nur ein *Gradunterschied* besteht. Versuchen wir nun im einzelnen

das Wesen des Dichters zu erfassen, so werden wir von vornherein zugeben müssen, daß eine einheitliche Formel dafür nicht zu finden ist. Wir wollen darum nicht in den Fehler mancher früheren Ästhetiker verfallen, alle Verschiedenheiten in das Prokrustesbett einer einheitlichen Formel zu pressen. Wir wollen vielmehr uns gerade umgekehrt die ganze Mannigfaltigkeit zum Bewußtsein bringen, soweit es in unserm engen Rahmen möglich ist, und dabei insofern eine gewisse Ordnung in der Fülle des Materials schaffen, daß wir die wichtigsten Typen aussondern. Indem wir aber die verschiedenen Typen Revue passieren lassen, ergeben sich uns zugleich auch die wichtigsten psychischen Funktionen, die in der poetischen Produktion besonders hervortreten. Denn wir sondern die einzelnen Typen eben danach, welche psychische Funktion besonders hervortritt im Schaffen des einzelnen, so daß wir den Vorteil haben, wenn wir solche Typen beschreiben, daß sich diese Funktion zugleich in markantester Ausbildung darstellt. Freilich, wenn wir im folgenden nun versuchen, die wichtigsten Typen von Dichterbegabungen aufzuzeigen, so werden wir sehen, daß sich so ziemlich alle Arten von menschlichen Begabungen überhaupt auch dichterisch geltend gemacht haben. Wir müßten also eigentlich unsrer Typenübersicht eine Tafel menschlicher Typen überhaupt zugrunde legen. Wer jedoch weiß, wie wenig Sicheres die differentielle Psychologie nach dieser Hinsicht festgelegt hat, wird einsehen, daß es sich hier nur um eine allgemeine Orientierung handeln kann und daß wir uns selber die Wege suchen müssen in einem noch sehr wenig geklärten Dickicht.

Was zunächst den Begriff des Typus selber anlangt, so definiere ich in Anlehnung an W. Stern: Ein psychologischer Typus ist eine vorwaltende Disposition, die einer Gruppe von Menschen in vergleichbarer Weise zukommt, ohne daß diese Gruppe eindeutig und allseitig gegen andre Gruppen abgegrenzt wäre. — Und zwar sondern wir die Typen nach dem Überwiegen einzelner psychischer Funktionen. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß der Typus angeboren sein müsse. Im Gegenteil, wir werden finden, wie Typen geradezu durch äußere Einflüsse umgebogen werden können. Der größeren Klarheit halber werden wir dabei uns des antitypischen Schemas bedienen, das heißt desjenigen, das immer zwei Gegensätze kontrastiert, zwischen denen es natürlich stets Übergangs- und Kombinationstypen gibt. Außerdem gibt es eine schier unabsehbare Fülle von Korrelationen zwischen den einzelnen Typenpaaren, Kreuzungen und Verwandtschaften der Anlagen, von denen wir natürlich nur die wichtigsten herausheben können.

2. Welche Eigenschaften sind es zunächst, deren besondere Steigerung die dichterische Fähigkeit verbürgen? Wir können hierauf vorläufig ganz allgemein die Antwort geben: erstens die Fähigkeit eines besonders intensiven oder auch besonders mannigfaltigen Erlebens und die Fähigkeit, das Erlebte in suggestiver Form auszusprechen. Dabei sei aber gleich bemerkt, daß nicht allen Dichtern beide Gaben in gleicher Weise verliehen sind, sondern daß in der Regel nur die ganz Großen beide Fähigkeiten in gleicher Vollendung aufweisen, während die Mehrzahl der Dichter sich in zwei Typen sondern läßt, danach, ob sie mehr die Fähigkeit originellen Erlebens oder mehr die einer gefälligen und suggestiven Mitteilung haben.

Was indessen kennzeichnet das dichterische Erleben? Das Wort „Erleben" wird hier im weitesten Sinne gebraucht. Es kann sich um die Fähigkeit des Wahrnehmens, des Affektlebens, Willenslebens oder Denklebens handeln. Dabei ist es nun bekannt, daß Dichter seit alters eine oder mehrere dieser Fähigkeiten in solcher Steigerung besitzen, daß sie nicht immer mehr die Grenze des Normalen innehielten. Bald ist es eine enorme Sensibilität, bald ein Unterworfensein unter bestimmte oder auch alle Affekte, bald ist es eine besondere Lebhaftigkeit des denkenden Geistes, die ihnen Erlebnisse von einer Wucht und Tiefe verschafft, wie sie der Durchschnittsmensch nicht kennt. Es ist eine Intensität des Erlebens, das sich oft zu einem Erleiden steigert, jener „Gabe des Leids", die Ibsens Skalde als Quelle seiner Lieder nennt. Und zwar pflegt diese Fähigkeit intensivsten Erlebens und Erleidens nicht nur auf die Erlebnisse der eigenen Persönlichkeit sich zu erstrecken, sie dehnt sich auch aus auf fremdes, bloß in der Vorstellung liegendes Erleben. — Davon indessen später.

Aber nicht die Fähigkeit intensiven Erlebens allein macht den Dichter. Viele Menschen erleben und leiden mit höchster Intensität, ohne daß ihnen die Gabe ward, das in Dichtungen umzusetzen. Es muß dazu noch eine besondere Gestaltungsfähigkeit kommen, eine Begabung, das eigene Leben zu objektivieren, es umzusetzen in Gestalt, und zwar — wie es das Wesen des Dichters ist — sprachliche Gestalt. Dieses Aussprechen aber ist zugleich ein Beherrschen des Erlebnisses, eine Befreiung vom Leiden, obwohl es bis zu einem gewissen Grade das Erleben zerstört. So ist die Art des dichterischen Erlebens zu gleicher Zeit intensiv und wieder objektiviert. So kann Th. Mann zu folgenden Sätzen über das Wesen des dichterischen Schaffens gelangen: „Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen

in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschen, ja eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus. Denn das gesunde und starke Gefühl, dabei bleibt es, hat keinen Geschmack. Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt." Es ist das vielleicht etwas allzu stark pointiert, aber das Wesen der Sache kommt klar heraus. — Diese Formgebungsfähigkeit des Dichters kann zuweilen rein praktisch sein, sie kann in einer bloßen Reimgewandtheit liegen, sie umfaßt aber auch jene tiefinnere Umbildung des Erlebnisses, was wir als Idealisierung beschrieben haben.

Wie bereits oben gesagt ist, sind diese Fähigkeiten in den einzelnen Dichtern nicht harmonisch abgewogen; bald überwiegt die eine, bald die andre. Es gibt Dichter, die wohl die höchste Fähigkeit zu intensivstem Erlebnis hatten, bei denen aber die Form niemals ganz adäquat wurde. Oft liegt es freilich auch nur an dem Mangel einer gewissen Disziplin. Derartige Begabungen sind vor allem unter den deutschen Romantikern häufig. Novalis z. B. erschließt sich in seinen Fragmenten als ein viel reicherer Geist, als seine ausgeführten Dichtungen vermuten lassen. Ebenso wissen wir von vielen andern, wie sie sich um den Ausdruck haben quälen und mühen müssen. Daneben gibt es eine große Zahl von Dichtern, deren formale, besonders sprachliche Begabung ihnen das kleinste Erlebnis zum Vers zu gestalten erlaubte.

3. Nun gibt es jedoch etwas, das den Dichtern ganz besonders eigen zu sein und andern Sterblichen versagt zu sein scheint, das ist die sogenannte Inspiration. Sie wird uns von vielen Dichtern genau beschrieben. Besonders wertvolle Berichte darüber haben Otto Ludwig, Nietzsche und Goethe erbracht, aber die Zahl der hierher gehörigen Selbstzeugnisse ist Legion. Sie alle stimmen darin überein, daß urplötzlich, ohne eigenes Zutun des Dichters, ein Zustand höchster Gefühlssteigerung eintritt, in dem sich ganz von selbst die wunderbarsten Gebilde gestalten, ohne daß der Autor das Gefühl irgendwelcher eigenen Willensanspannung hat. Indessen darf man doch nicht zu großen Wert auf dieses Phänomen legen. Denn erstens sind längst nicht alle großen Werke auf diese Weise konzipiert worden, zweitens aber ergibt eine genaue Analyse des Inspirationszustandes, daß wir dabei keineswegs es mit Funktionen zu tun haben, die in der gewöhnlichen Psyche fehlen. Ich habe in meiner „Psychologie

der Kunst" den ausführlichen Beweis zu erbringen gesucht, daß auch der Inspirationszustand nur eine besonders prägnante Form von Zuständen ist, die im gewöhnlichen Seelenleben oftmals vorkommen und nur unbemerkt vorüberziehen, weil keinerlei innere Vorbereitung da ist, die ihn fruchtbar werden läßt.

Es sei dabei an dieser Stelle zugleich noch eine andre Theorie erwähnt, die viel Aufsehen gemacht hat. Ich denke an diejenige Anschauung vom Wesen des Dichters, die die dichterische Begabung als eine Form des Wahnsinns hinstellt oder wenigstens jede übernormale Begabung der Pathologie naherückt. Eine scheinbare Stütze erhält diese Lehre durch die unbestreitbare Tatsache, daß viele Poeten in der Tat dem Wahnsinn später verfallen sind. Das aber beweist in Wahrheit nur, daß jene intensive Erlebnisfähigkeit, die wir besprochen haben, leichter zu Krankheiten führt, wie eben eine besonders scharf geschliffene Nadel leichter abbricht als eine stumpfe. Das beweist aber nicht, daß sie abbrechen muß, wenn sie richtig verwandt wird; ebensowenig ist das Erkranken der hochsensiblen Dichternaturen eine Notwendigkeit, sondern oft nur durch widrige Lebensverhältnisse hervorgerufen, denen sie nicht gewachsen waren. Richtig ist auch, daß manche schon ausgesprochen pathologische Zustände für die Materiallieferung zum Schaffen sehr günstig sein können (Trinkerphantasien bei Poe, Baudelaire). Trotzdem beweist ihre Ausgestaltung zu Kunstwerken, daß der Dichter noch im vollen Besitz seiner geistigen Funktionen war, denn die poetische Arbeit erfordert alle Fähigkeiten des Geistes.

4. Eines der dunkelsten Gebiete der Psychologie betreten wir, wenn wir uns nunmehr dem Probleme der Bildung der dichterischen Persönlichkeit zuwenden, das wiederum nur ein Teil des Problems von der Bildung der Persönlichkeit überhaupt ist. Auch hier wird nur jemand, der nie hineingeblickt hat in die unendliche Verflochtenheit der menschlichen Seele, einen einheitlichen Leisten verlangen, über den alles sich solle schustern lassen. Auch hier wird unsre Aufgabe sein, nicht alles auf ein Schema zu bringen, sondern im Gegenteil die Fülle der Verschiedenheiten wenigstens anzudeuten. Eine Zeitlang glaubte man eine einheitliche Formel zu besitzen, die den Schlüssel zu allen Fragen der Individuation abzugeben vermöchte. Taine war ihr Vater, und mit seinen Faktoren wie Milieu, Rasse, Moment und spezifischer Anlage glaubte er, und noch viel doktrinärer seine Schüler, jede Künstlerindividualität genau bestimmen zu können. Heute glauben wohl wenige mehr an diese Formel, die gewiß manche Handweise gibt, aber nirgends eine wirkliche Erklä-

rung, denn dafür sind die Faktoren selber viel zu unbestimmt und vage, als daß sich daraus eine notwendige Entwicklung ableiten ließe.

So viel ist außer Zweifel, daß für das Zustandekommen einer Individualität stets innere und äußere Faktoren zusammenwirken müssen. Alle Bildungen entstehen durch das Zusammenwirken beider Arten, stets findet ein Annehmen oder Verwerfen der äußeren Faktoren durch innere statt, ebenso wie die äußeren wieder die inneren anregen und zur Aktion bringen. Wie groß aber im einzelnen die Beteiligung der betreffenden Faktoren gewesen ist, läßt sich nirgends ermessen; ebensowenig können wir der gewordenen Persönlichkeit ansehen, wieviel bei ihr auf Rechnung von Vererbung und wieviel auf Rechnung des Milieus zu setzen ist. Wir können z. B. nicht das Geringste darüber angeben, was aus Schiller geworden wäre, wenn er in einem andern Milieu groß geworden wäre, ob etwa seine leidenschaftliche Energie ein Produkt seines Lebens war oder ob dieses Leben nur so geworden ist, weil er eben so veranlagt war. Überall werden wir uns an die fertige Tatsache halten und dabei auf den naiven Glauben verzichten müssen, mit ein paar Faktoren diese Tatsachen „erklären" zu können.

Keineswegs ist auch viel damit erklärt, wenn man die „Rasse" heranzieht. Der Rassenbegriff ist nur gewonnen durch eine Addition von Individuen. Es ist also weiter nichts als eine Analogie, aber keine Erklärung, wenn ich sage, einer hat diese Eigenschaft, weil er Slawe ist; denn ich sage damit nur aus, daß auch bei andern Leuten derselben Abstammung sich solche Eigenschaften finden, was doch wahrhaftig nicht erklärt, warum der einzelne dazu kommt. Außerdem ist es aus den schon oben berührten Gründen niemals möglich, zu sagen, wieviel der angeborenen Anlage, wieviel den äußeren Einflüssen zuzuschreiben ist. Man hat Beispiele in Fülle, aus denen sich Beweise für wie gegen jede dieser Stellungnahmen ableiten lassen. In Wirklichkeit liegt die Sache immer so, daß innere und äußere Umstände zusammenwirken; es ist jedoch nirgends nachzuweisen, welches von beiden und in welchem Maße es entscheidend war.

Immerhin jedoch scheint es, daß die äußeren Umstände doch der wichtigere Faktor sind, wenigstens sind sie der sichtbarere, für den wir feste Handhaben besitzen. Denn es wird sich nachher bei der Betrachtung der dichterischen Individualitäten erweisen, daß in jeder Zeit gewisse Veranlagungen unbedingt dominieren, was beweist, daß Mode, Suggestion aller Art auch die innere Wesensart eines Dichters entscheidend beeinflussen können. Indessen haben wir wiederum Fälle, wo sich eine Indivi-

dualität auch im Gegensatz zu allen Einflüssen der Umgebung entwickelt. Hierin könnte man gewiß eine sich wehrende angeborene Veranlagung sehen, man muß aber auch den in sehr vielen Menschen steckenden, biologisch außerordentlich wichtigen negativistischen Trieb berücksichtigen, der zum Widerspruch treibt, was also ein negativer Einfluß des Milieus sein kann. Außerdem kann ein Einfluß entfernterer Milieus durch Lektüre usw. stattfinden, der verstärkend eingreift. Kurz, es scheint uns, daß wir nirgends genau sagen können, wieviel angeboren, wieviel durch äußere Umstände herangebracht worden ist. Der Mensch in dem Alter, wo er zu dichten beginnt, ist jedenfalls bereits ein so verwickeltes Produkt beider Faktoren, daß eine Lösung nirgends möglich sein wird. Wir beschränken uns darum im folgenden auf den vorliegenden Tatbestand, ohne der Entstehung im einzelnen nachzuspüren.

Was nun die Schätzung der Individualität anlangt, die uns Modernen etwas Selbstverständliches scheint, so sind auch da nicht alle Zeiten gleich gewesen. Heute, wo das Suchen nach der persönlichen, der individuellen Note fast zu einer Krankheit geworden ist, können wir uns schwer zurückversetzen in eine Zeit, wo kein Mensch nach solchen Dingen fragte. Und doch ist die Poesie früherer Zeiten vielfach durchaus konventionell. Man hat von den Dichtern des Mittelalters mit einem gewissen Rechte behauptet, daß sie einander glichen in ihren Gesängen wie die Vögel des Waldes. Das ist sicher zu weit gegangen. Aber ihre Absicht lag wohl in der Regel nicht darin, als möglichst originell zu gelten. Der französische Soziologe Tarde unterscheidet „Zeitalter der Gewohnheit" von „Zeitaltern der Mode". In jenen sucht man das Alte, in diesen das Neue. Jedenfalls gibt es Zeiten des konventionellen und Zeiten des individuellen Seelenlebens. Man kann vielleicht mit Lamprecht sogar als besondere Zuspitzung des letzteren das des subjektiven Seelenlebens unterscheiden. Für unsre Zwecke genügt es, in der Hauptsache einen Unterschied zwischen konventionellen und individuellen Dichtern aufzustellen, je nachdem es in ihrer Tendenz lag, individuell zu arbeiten oder nicht. Dabei ist es offenbar, daß starke Persönlichkeiten sich auch in Zeiten konventionellen Seelenlebens geltend gemacht haben. So wird es der starken Persönlichkeit Wolframs von Eschenbach von seinem Feinde Gottfried von Straßburg vorgeworfen als bitterer Tadel, daß er seine eigenen Wege zu gehen versuche. Im übrigen bestehen hier bereits manche Korrelationen mit den gleich zu behandelnden „Ausdrucksdichtern" und „Gestaltungsdichtern", indem sehr markante Persönlichkeiten

meist ihr individuelles Erleben auszusprechen streben, während Dichter von mehr konventionellem Seelenleben mehr auf die objektive Gestaltung des Stoffes sehen. Identisch aber sind diese Typen keineswegs!

5. Eine weitere Frage, die wir uns vorlegen, wird sein: Was treibt den Dichter zum Schaffen? Zwei Antworten liegen da vor, deren jede begeisterte Zustimmung gefunden hat. Die erste Antwort lautet: Der Dichter schafft, um inneren Zuständen Ausdruck zu verleihen, sich zu befreien von seelischen Spannungen, indem er sie ausspricht. Ich nenne diese Theorie die Ausdruckstheorie. Man hat viele Dichter zu Zeugen dieser Anschauung angeführt. Vor allem findet man bei Goethe unzählige Stellen der Art, worin er sein Dichten als große Konfession usw. bezeichnet. Auch Hebbel hat oft derartiges ausgesprochen: „Ist dein Gedicht dir etwas anderes, als was andern ihr Ach oder ihr Oh ist, so ist es nichts. Wenn dich ein menschlicher Zustand erfaßt hat und dir keine Ruhe läßt, und du ihn aussprechen, das heißt auflösen mußt, wenn er dich nicht erdrücken soll, dann hast du Beruf ein Gedicht zu schreiben, sonst nicht!" Ähnlich sagt Ibsen: Dichten sei „Gerichtstag halten über sein eigen Ich". Es ist offenbar, daß die Ausdruckstheorie viel Richtiges enthält. Indessen ist sie nicht erschöpfend. Tatsächlich ist ein Sonett, eine fünfaktige Tragödie, ein Epos etwas andres als ein Ach und Oh. Niemals wäre aus der Ausdruckstheorie allein zu begreifen, daß jene Formen sich gebildet haben. Hier nun setzt die andre, objektivere Theorie ein, die das dichterische Schaffen aus einem „Spieltrieb", besser gesagt, einer Tendenz zum Formen, Gestalten und Bilden herleiten will, deren Existenz ohne Zweifel im Menschen besteht. Ich nenne diese Theorie die Gestaltungstheorie. Man hat als wichtigste der Äußerungen dieses Gestaltungsbedürfnisses des Menschen den „Nachahmungstrieb" hervorgehoben. Indessen ist dieser für uns nur ein Spezialfall eines noch allgemeineren Gestaltungstriebes. Die Nachahmung war nur in mancher Hinsicht die nächstliegende, ökonomischste Form der Gestaltung. Indessen genügt auch diese Theorie nicht ausschließlich. Weder die Abschilderung und Nacherzählung großer Geschehnisse, noch auch jedes freie Erfinden von Geschichten sind ohne weiteres Dichtungen. Damit sie als solche empfunden werden, müssen sie eine suggestive, zündende Macht in sich tragen, die durchaus nicht jeder Gestaltung innewohnt.

Es scheint uns nun die Sache so zu liegen, daß fast alle Dichter von beiden Tendenzen nebeneinander beseelt waren. Weder die eine noch die andre allein erklärt das Wesen des dichterischen Schaffens, son-

dern erst beide zusammen. Jede große Dichtung ist einmal Ausdruck seelischer Zustände, andrerseits aber auch das Werk jener dichterischen Gestaltungsfreude, die ein Ganzes, Rundes, Abgeschlossenes zur Freude für sich und andre hinstellen will.

Dabei jedoch ist es offensichtlich, daß wir zwei ganz verschiedene Dichtertypen haben, je nachdem sie mehr Ausdrucksdichter oder mehr Gestaltungsdichter sind. So nenne ich die beiden Typen. Für den Ausdrucksdichter ist sein seelischer Zustand das Primäre, er sucht sich irgendeine Form, die ihm Symbol wird für sein Erleben. Stets ist bei seinen Werken das subjektive Erlebnis erkennbar. Man wird solche Dichter stets dann am besten verstehen, wenn man auch ihr Leben kennt. Solche Ausdrucksdichter sind Goethe, Hebbel, überhaupt die meisten Dichter der neueren Zeit, die ja im ganzen durch das Vordringen des Subjektivismus gekennzeichnet ist, obwohl auch in früheren Zeiten die Ausdrucksdichter vorkamen. Man denke an Euripides, Molière zum Teil.

Anders der Gestaltungsdichter. Für ihn besteht nur eine allgemeine Tendenz zum Dichten. Es ist nicht zunächst ein spezifisches subjektives Erlebnis, das zur Gestaltung drängt; nein, er sucht einen Stoff, der ihm geeignet und wirksam scheint, und diesen baut er aus. Gewiß wird er, wenn er überhaupt ein Dichter, kein nüchterner „Macher" ist, auch aus dem eigenen Erleben heraus seinen Gestalten Wärme und Leben leihen. Aber es ist doch zunächst die Gestaltung, die uns interessiert, nicht die Person des Dichters, die hinter seinem Werke verschwindet. Die meisten Dichter früherer Jahrhunderte waren sicher Gestaltungsdichter. Der Versuch von Georg Brandes, in Shakespeare alles als persönlichen Ausdruck zu fassen, muß als fehlgeschlagen bezeichnet werden. Ebenso waren Sophokles, Calderon, ja die meisten früheren, Gestaltungsdichter. Lessing z. B. hat auch direkt ausgesprochen, wie er arbeitet, und er lehnt, weil es sich bei ihm stets um eine bewußte, objektive Gestaltung des Stoffes gehandelt hat, bescheiden für sich den Namen eines Dichters ab. Wir wissen freilich, daß er doch kein kalter Macher war, sondern wir fühlen in seinen Gestalten doch auch des Dichters Erleben, wenn es auch nicht das Primäre war. Ebenso war Schiller beständig auf der Suche nach wirksamen Stoffen, und erst sekundär wurden sie ihm zum Ausdruck seiner Seele. — Besonders schroff hat E. G. Poe in seiner „Philosophy of Composition" den Standpunkt vertreten, daß er nur ganz objektiv berechnend gestalte; seine Werke scheinen indessen gegen diese Behauptung zu sprechen, die überhaupt ziemlich paradox sich darstellt. Aber bis in die neueste Zeit hinein

haben wir neben den vielen Ausdrucksdichtern stets Gestaltungsdichter, so in Balzac, Zola, Maupassant u. a.

Dabei ist noch zu bemerken, daß auch die einzelnen Gattungen der Poesie sich als mehr oder weniger geeignet für die beiden Typen darbieten. Im allgemeinen werden die Ausdrucksdichter mehr zur Lyrik neigen, während die Darstellungsdichter mehr Dramatik und Epik bevorzugen. Indessen haben wir auch Lyriker genug, bei denen das subjektive Erleben verhältnismäßig zurücktritt, so z. B. bei den französischen „Parnassiens", die die „impassibilité" des Dichters forderten. Auch Platen ist als Lyriker mehr Gestaltungsdichter. Andrerseits gibt es auch Epik und Dramatik genug, die in erster Linie als Ausdruck der Subjektivität des Dichters aufzufassen ist, wo niemals ganz die Nabelschnur zwischen dem Dichter und seinen Gestalten durchschnitten ist.

Ein Werturteil über die beiden Arten von Dichtern soll hier nicht gefällt werden. Wir konstatieren nur die Tatsache, daß sowohl Ausdrucks- wie Gestaltungsdichter es zu den höchsten Wirkungen gebracht haben. Überhaupt ist jeder große Dichter *zugleich* Ausdrucksdichter wie Gestalter, und wenn wir oben eine Scheidung vorgenommen haben, so sei nochmals mit aller Schärfe hervorgehoben, daß es sich nur um ein *Überwiegen* der einen oder andern Tendenz handelt. Ein Dichter, dem es *nur* auf Ausdruck ankäme, würde es nie zu wirklichen Kunstwerken bringen, ebenso wie der reine Gestalter nur kalte Mache zu liefern vermöchte. — Im übrigen sei bemerkt, daß neben diesen beiden, wesentlichen Motiven noch alle möglichen andern Motive den Dichter zum Schaffen bewegen können. Die Biographien geben uns darüber viel, nicht immer erfreuliche Auskunft. Geldnot, Ehrgeiz, Eitelkeit, äußere Aufträge und hundert andere Motive wirken zusammen, um oft den Dichter zum Schaffen anzuregen. Indessen wird hieraus nie ein echtes Dichtwerk entspringen, wenn sie nicht in der Seele einmal eine nach Ausdruck drängende Stimmung und die Freude und Fähigkeit zum Gestalten vorfinden, die erst den wahren Wert des Werkes auszumachen pflegen. — In Wirklichkeit entspringt ein großes Kunstwerk so wenig einer einzigen Quelle wie ein großer Strom. Wenn man doch eine einzige heraushebt, so ist es, weil sie die sichtbarste ist, oder weil ein gewohnheitsmäßiges Einheitsbedürfnis dazu verleitet.

6. Wir haben bisher nur ganz allgemein das Erleben des Dichters behandelt, ohne im einzelnen der Gefühlsqualität dieses Erlebens nachzugehen, und nur vorausdeutend haben wir bemerkt, daß so ziemlich alle

menschlichen Erlebnisformen auch in der Dichtkunst ihren Ausdruck gefunden haben. Wir werden daher fast alle Typen der Menschen überhaupt in den Dichtern wiederfinden. Wie wir im Leben objektive oder subjektive Individuen finden, *je nach dem Grade*, in dem ihr Ich und ihre Gefühle sich in all ihren Erlebnissen vordrängen, so finden wir sie auch unter den Dichtern. Ich nenne sie die *Subjektiven* und die *Objektiven*. Handelt es sich hierbei um das Verhältnis von Intellekt und Gefühlsleben, so ergibt sich ein andres Paar nach dem Gewichtsverhältnis von Rezeption und Aktion, die *Sensiblen* und *Aktiven*. Je nach dem Überwiegen des exakten äußeren Beobachtens und der begriffsbildenden, typisierenden Funktionen sondere ich in *Spezialseher* und *Typenseher*. Häufig mit diesen in Korrelation stehend, aber durchaus nicht identisch damit sind die Typen des *Modelldichters* und des *Phantasiedichters*, die sich ausbilden, je nachdem die äußere Beobachtung oder die freie Phantasie vorwaltet.

Betrachten wir nun das Gefühlsleben allein, das ja für den Dichter besonders wichtig ist, so finden wir auch da ganz ausgesprochene Typen. Je nach der Höhe der Lust- und Unlustgrenze können wir sondern in *Pessimisten* und *Optimisten*. Besonders wichtig sind dann diejenigen Typen, die durch das Dominieren einzelner *Affekte* sich kennzeichnen. So gibt es Dichter des *gesteigerten Selbstgefühls* (des Stolzes), Dichter des *geminderten Selbstgefühls* (der Angst), ferner gibt es Dichter der *aggressiven* Affekte (des Zorns und des Hasses), wie solche der *Sympathie*, wovon wiederum zu scheiden ist der *Dichter der sexuellen Liebe*, der sich freilich oft mit dem Sympathiedichter verquickt. Daß natürlich auch zwei dieser Affekte gemeinsam dominieren können, ist offenbar, wenn es auch in diesem schmalen Rahmen nicht möglich ist, allen Komplikationen nachzugehen.

7. Ich beginne mit jenem Typenpaar, für das das Überwiegen des Intellekt- oder Gefühlslebens entscheidend ist. Wir könnten diese Typen auch die *Objektiven* und die *Subjektiven* nennen. Wir kennen diese Typen aus dem Leben überall. Die Subjektiven mischen in alles, was sie denken, erleben, tun, ihr Ich und seine Gefühle hinein, was bei den Objektiven weit weniger der Fall ist; denn im Grunde handelt es sich hier wie überall nur um *Gradunterschiede*, und *völlige* Objektivität gibt es nicht. Im allgemeinen sucht man die Subjektiven mehr unter Frauen, die Objektiven mehr unter Männern, indessen ist damit natürlich nur sehr pauschal geschieden.

Auf die Dichtkunst angewandt, gibt uns diese Typentrennung die psychologische Basis für jene Stilunterschiede, die wir oben gekennzeichnet haben. Wenn auch mannigfache Korrelationen dabei in Betracht zu ziehen sind, so werden doch im allgemeinen die Subjektiven mehr in der romantischen Kunst sich betätigen, ebenso wie die Objektiven mehr zum Naturalismus neigen werden, während der idealisierende Künstler Objektives und Subjektives harmonisch zu vereinigen strebt. Denn alles Idealisieren ist, wie wir oben bereits erwähnt haben, ein Durchdringen der Wahrnehmungen mit subjektiven Färbungen, während der Objektive, dessen Gefühle sich nicht so stark eindrängen in seine Erlebnisse, mehr zu einer kühleren, weniger färbenden Darstellung neigen wird. Es liegt auf der Hand, daß im allgemeinen eine starke Subjektivität nötig ist für den Dichter, wie eine objektive Veranlagung für den wissenschaftlichen Forscher günstig ist. Indessen haben wir bereits oben dargetan, daß auch unter den Dichtern sich objektive Begabungen gefunden haben, mehr noch solche, die es sein wollten, als die es wirklich waren. Denn im Grunde gibt es besonders in der Kunst keine absolute Objektivität, und so stellen sich dem etwas entfernteren Betrachter auch diejenigen, die ganz objektiv schildern wollten, wie die modernen Naturalisten, z. B. Zola, doch in gewisser Beziehung als subjektive Dichter dar. — Aber auch der Gradunterschied ist schon sehr wichtig.

8. Je nachdem der Mensch mehr von außen nach innen, oder von innen nach außen lebt, je nachdem mehr die Eindrucksfähigkeit oder der Wille in ihm entwickelt ist, je nachdem sein sensorisches oder motorisches System stärker entwickelt ist, trennen wir in Sensible und Aktive. Sie sind durchaus nicht identisch mit den Subjektiven und Objektiven; es gibt subjektive Sensible, die eigentlichen Nervenmenschen, die auf jeden Lufthauch reagieren, und objektiv Sensible, das sind die fein reagierenden, aber kühlen Beobachternaturen. Ebenso gibt es subjektiv Aktive, die alles nach ihrer Persönlichkeit zurechtmachen wollen und objektiv Aktive, die in ihrer Tätigkeit den objektiven Gegebenheiten mehr Rechnung tragen als ihren persönlichen Neigungen.

In der Kunst haben sowohl die Sensiblen wie die Aktiven sich geltend gemacht. In neuester Zeit freilich, besonders in aller lebensflüchtigen Romantik, wollte man nur den sensiblen Dichter gelten lassen; man schätzte die aktiven Dichter, wie es z. B. Schiller war, niedriger ein oder bestritt ihnen gar ihr Dichterrecht überhaupt. Natürlich zeigt sich die Veranlagung des Dichters stets auch in den Gestalten seiner Werke. Sensible

Dichter zeichnen mit Vorliebe sensitive Schwächlinge, wie das z. B. G. Hauptmann oder Hofmannstal tun, deren Gestalten nur aus Nerven ohne jeden Willen zu bestehen scheinen. Umgekehrt zeigen die Gestalten eines vorwiegend aktiven Dichters, wie Schiller es war, meist zwar den starken Willen und die nach außen drängende Leidenschaft ihres Erzeugers, aber sie ermangeln dafür der sensitiven Feinheit. Da wir in einer Epoche vorwiegend sensibler Dichter leben, hat man konsequenterweise Schiller zurücktreten lassen in der Schätzung. Ich bemerkte bereits, daß die oben gekennzeichneten Typen des Ausdrucksdichters und Gestaltungsdichters zum Teil auch auf diesen psychologischen Veranlagungen basieren. Allerdings nur zum Teil, denn es kommen mannigfache Korrelationen in Betracht, besonders mit der subjektiven und objektiven Veranlagung. So wird der Gestaltungsdichter meist eine aktive Natur sein, kann aber daneben mehr zur subjektiven wie zur objektiven Gestaltung neigen. Ebenso gibt es subjektive und auch objektive Ausdrucksdichter, welch letztere bei großer Sensibilität die Außenwelt doch ziemlich rein widerspiegeln. Es können diese Kreuzungen hier nur angedeutet, nicht im einzelnen ausgeführt werden.

9. Ein weiteres wichtiges Typenpaar ergibt sich danach, ob im Geistesleben die äußere Beobachtung oder das Begriffsdenken überwiegt. Man könnte diese Typen die Konkreten und Abstrakten oder auch die Spezialseher und Typenseher nennen. Die Konkreten oder Spezialseher konstatieren überall scharf gesehene Einzelheiten, während die Abstrakten oder Typenseher bedeutend weniger exakt schauen, dafür aber überall das Typische, Begriffliche erfassen. Der Spezialseher z. B. bemerkt bei einem ihm begegnenden Manne genau Farbe der Haare und Augen, weiß nachher noch den Schnitt des Bartes und der Kleidung anzugeben, während der Typenseher nur wahrnimmt, ob der Betreffende Doktor oder Apotheker, Deutscher oder Franzose ist.

Auch diese Typen der Konkreten und Abstrakten haben sich in der Dichtung geltend gemacht, und wir haben bereits oben gesehen, daß die Naturalisten im allgemeinen konkret, die Idealisten typisierend sehen. Man vergleiche z. B., wie konkret bis in alle Einzelheiten eine Figur bei G. Hauptmann gesehen ist im Vergleich zu einer Schillerschen Gestalt. Ähnliche Gegensätze finden wir bei Sophokles, der Typen gab, im Vergleich zu dem viel spezieller sehenden Euripides. — Dabei ist zu bemerken, daß es auch hier Mischtypen gibt. So ist z. B. Goethe sicherlich von Natur Spezialseher gewesen, hat sich aber später, zum Teil durch bewußte

Schulung an der Antike, zum Typenseher herausgebildet. In seinen besten Werken vereinigt er die Fähigkeit des Konkretsehens mit dem Typischsehen und konnte daher zu dem charakteristischen Ausspruch kommen: „Was ist das Allgemeine? der einzelne Fall?" Auch hier finden wir das Vorherrschen bestimmter Typen in ganzen Zeitabschnitten. So sah im wesentlichen die Zeit um 1800 typisierend, während die Gegenwart konkret sieht, was sich nicht nur in der Dichtung, sondern auch in Malerei und Skulptur und auch in Wissenschaft und Philosophie offenbart.

10. Nicht zu verwechseln mit dem ebenbeschriebenen Typenpaar ist ein andres, das ich als Modelldichter und Phantasiedichter einander gegenüberstelle. Man kennt aus der Malerei dieselben Typen: die einen können keine Hand und keinen Grashalm ohne Modell zeichnen, die andern (wie Böcklin z. B.) benutzen Modelle überhaupt kaum. Dasselbe gibt es in der Dichtkunst. Die einen zeichnen ihre Menschen so genau nach lebenden Modellen, daß sie sich Prozesse auf den Hals laden, zum Duell gefordert werden und sich Todfeinde fürs Leben schaffen, andre wieder verfahren so frei in der Konzeption ihrer Werke, daß es den scharfsinnigsten Literarhistorikern nicht gelingen will, das Urbild dieser Gestalten aufzufinden. Auch hier liegt natürlich kein Wertunterschied vor. Es ist möglich, auf beiden Wegen zu großen Werken zu gelangen. Es handelt sich nur um den Grad der Umformung in der Phantasie, und sehr oft bestehen Korrelationen zwischen dem Modelldichter und dem Speziellseher einerseits und dem Phantasiedichter und dem Typenseher andrerseits. So ist bekanntlich Goethes Werther eine Modelldichtung, ebenso wie Kellers Grüner Heinrich und Th. Manns Buddenbrooks. Zahlreiche andre Werke wie die Schillers oder Hebbels, sind nicht nach bestimmten Modellen aus dem Leben gearbeitet, wenn auch vielleicht der eine oder andre Zug benutzt ist. So sollte Otto Ludwig, obwohl die Figur seines Erbförsters nach seiner eigenen Aussage ein freies Phantasieprodukt ist, dennoch so ziemlich alle alten Förster Thüringens darin nachgebildet haben. Natürlich handelt es sich stets bloß um ein Mehr oder Weniger, denn so wenig ein photographisch getreues „Abschreiben" nach der Natur überhaupt möglich ist, so wenig ist auch ein völlig freies Erschaffen im Bereiche menschlicher Möglichkeiten. Auch literarische Modelle spielen oft eine große Rolle. Manche Gestalten wie die des bramarbasierenden Soldaten, der schnippischen Kammerjungfer, des pedantischen Schulmeisters gehen durch die Weltliteratur, und es ist oft kaum anzugeben, ob der Autor sich von früheren Dichterfiguren oder eigenen Beobachtungen hat leiten lassen,

ist auch nicht so wichtig, wenn sein Werk als Ganzes nur echte Wirkung auszuüben vermag.

11. Eine andre Sonderung läßt sich danach vornehmen, ob das gelehrte Wissen eines Dichters, also sein Gedächtnis und seine Kenntnisse, sich in der Dichtung zeigen oder nicht. In früheren Jahrhunderten hat man gelegentlich ziemlich grob in Volksdichter und gelehrte Dichter geschieden, wobei man unter Volksdichtern solche verstand, die eben keinerlei Gelehrsamkeit verrieten.

Auch hier zeigen sich nicht nur in den Individuen, sondern auch in den verschiedenen Zeiten merkwürdige Wandlungen. In der Gegenwart scheint uns ja Gelehrsamkeit einen gewissen Gegensatz zur Poesie darzustellen. Nicht alle Zeiten empfanden so. In großen Partien des ausgehenden Mittelalters, in der Renaissance, in der Meistersingerpoesie, in den Dichtungen der Barockzeit besonders war für den Dichter mit höherer Kunstabsicht Gelehrsamkeit unentbehrlich. Man spickte die Dichtungen mit weithergeholten Anspielungen aus Mythologie, Geschichte und auch Philosophie und kokettierte in jedem Vers mit solchem Wissen. In der neueren Zeit ist, wie gesagt, ein Wandel eingetreten. Hier spielen auch Dichter von überaus vielseitigem Wissen gern die ganz Naiven, was eine zum Teil sehr berechtigte Reaktion gegen die zopfige Gelehrtenpoesie früherer Zeiten ist. Das Volkslied gilt vielen Dichtern als das Ideal der Dichtung schlechthin. Natürlich ging man in diesem Bestreben auch zu weit, und die merkwürdige Ideenarmut, die in der neuesten Lyrik vielfach sich geltend macht, dieses Schwelgen in Gefühlen und Empfindungen, als bestünde der Mensch nur aus Nerven ohne jegliche Denkfähigkeit, — alles das geht zum Teil auf eine zu weit getriebene Reaktion gegen die „Gelehrsamkeit" zurück.

Oft sich mit diesen beiden Typen deckend, aber durchaus nicht identisch ist ein andrer Gegensatz, der schon oft bemerkt worden ist: der Gegensatz zwischen naivem und reflektierendem Dichter. Man nimmt im allgemeinen an, daß die Volksdichter naiv seien. Trotzdem haben wir in der neuesten Zeit Dichter von Volksliedern genug gehabt, wo diese scheinbare Naivität, das Volkstümliche, ein Produkt raffiniertester künstlerischer Reflexion ist. Hier haben wir also einen Fall, wo das Werk allein täuschen kann, wo es unbedingt nötig ist, zur völligen Sicherstellung Zeugnisse und Nachrichten über die Arbeitsweise des Dichters heranzuziehen.

Der Unterschied zwischen dem naiven und reflektierenden Dichter ist bedingt durch die geringere oder größere Beteiligung des kritischen, be-

wußt formenden Kunstverstandes. Ganz ohne diesen geht es natürlich überhaupt nicht ab. Es ist ein törichter Irrtum mancher gefühlsseliger Theoretiker, als sei es ein Kennzeichen der echten Poesie, daß sie ohne jede Verstandeshilfe, bloß aus der Tiefe des Gefühls hervorgebrochen sei. Erstens gibt es wohl kaum große Kunstwerke, die ohne Verstandesbeteiligung gewachsen wären. Auch im Volkslied steckt oft recht viel bewußte Kunstfertigkeit. Zweitens aber ist die Art des Entstehens für den Wert eines Werkes ganz gleichgültig. Es kommt nur auf die Wirkung des vollendeten Kunstwerkes an. Falls es den bewußten, reflektierenden Dichtern von Volksliedern nur gelungen ist, alle Spuren dieser reflektierenden Tätigkeit auszulöschen, so kann die Wirkung eines solchen Werkes ebenso rein sein, wie die eines wirklichen Volksliedes. — Heine z. B. war sicherlich das Gegenteil eines naiven Menschen, und doch ist es ihm durch seine bewußte, große Kunst gelungen, Gedichte zu schaffen, die als naive Werke im besten Sinne empfunden worden sind.

12. Als der am nächsten liegende Gegensatz stellte sich auf diesem Gebiete des Gefühlslebens uns der zwischen solchen Individuen dar, bei denen im allgemeinen die Lustgefühle, und solchen, bei denen die Unlustgefühle überwiegen. Wir bezeichnen diesen Gegensatz als den der Optimisten und Pessimisten. Nicht überall liegt die „Gefühlsschwelle" gleich. Manchen Individuen werden Erlebnisse zum Schmerz, die andern noch Lust bereiten können.

Auch in der Dichtkunst treten diese beiden Typen deutlich heraus. Und auch hier wieder sind es nicht die Individuen allein; auch ganze Epochen sind entweder pessimistisch oder optimistisch. So scheint die Rokokozeit eine Periode des heiteren Optimismus gewesen zu sein, während mit dem 19. Jahrhundert eine Epoche des Weltschmerzes, des „mal du siècle„ einsetzt, was sich in allen Ländern Europas geltend macht. — Auch hier bestehen eine Menge Korrelationen zu früher besprochenen Typen. So sind im allgemeinen die sensiblen Naturen eher zum Pessimismus gestimmt als die Aktiven, die zum Optimismus neigen, was aus der zugrunde liegenden Nervenkonstitution unschwer zu verstehen ist. Denn eine große Empfänglichkeit für Eindrücke pflegt auch die Schmerzempfindlichkeit zu steigern, während umgekehrt die aktiven Naturen eine gewisse Robustheit der ganzen Konstitution zur Voraussetzung haben. Dabei ist jedoch noch zu bedenken, daß insofern die Dichtung nicht unbedingt als Ausdruck der Persönlichkeit angesehen werden darf, da eine kritische Betrachtung oft ergibt, daß Optimismus häufig aus zu Unlust gestimmter

Konstitution und unter ungünstigen Lebensverhältnissen erblüht, während Pessimismus sich häufig gerade in günstigen äußeren Fällen aus Überdruß und Langeweile entwickelt. Man könnte solche Lebensstimmungen als *reaktiven* oder *Ausgleichsoptimismus*, bzw. -Pessimismus ansehen. So ist z. B. der Optimismus des Nietzscheschen Zarathustra aus der Reaktion gegen den Schmerz entstanden, ebenso wie man bei Schopenhauer die reaktive Natur des Pessimismus hat nachweisen können.

Indessen lassen sich bekanntlich alle unsre Gefühle nicht so bequem in diese beiden Gruppen von Lust- und Unlustgefühlen sondern, wie sogar manche Lehrbücher der Psychologie verfahren. Wir müssen unbedingt die Existenz von *Mischgefühlen* anerkennen, wo Lust und Unlust zu einem solchen Ganzen verschmolzen sind, daß ein ganz neues Gefühlsphänomen entsteht. Wir werden im folgenden Kapitel ausführlich Gelegenheit nehmen, diese Mischgefühle und ihre Bedeutung für die Poesie zu betrachten. Und wir werden dann sehen, wie gerade aus der Unlust Lustgefühle von höchstem Raffinement erwachsen können. Wir würden dem Typus solcher Dichter diejenigen vor allem zuzurechnen haben, die in ihren Schmerzen schwelgen und eine höchste Wollust gerade aus ihren Leiden saugen, was sich allerdings oft noch mit erotischen und religiösen Gefühlen verknüpfen kann. Daß dieses Wühlen in den eigenen Schmerzen auch oft zu äußerlichem Kokettieren werden kann, zeigen ebenfalls viele der hierher gehörenden Dichter, wie Byron, Heine und manche andre. Überhaupt kann man sagen, was auch später noch zur Sprache kommt, daß, da reine Unlustgefühle der Kunstwirkung entgegen sind, der Pessimismus, wo er in der Kunst auftritt, eigentlich immer ein positives Lustmoment einschließt, das ihn bis zu einem gewissen Grade mildert; der Pessimismus wird dann zur Resignation, zur milden Wehmut oder auch zum Aufbäumen gegen das Schicksal, was besonders in der Tragik sehr starke positive Willenselemente einschließt.

13. Freilich ist durch den bisher besprochenen Gegensatz Pessimismus-Optimismus die Mannigfaltigkeit des Gefühlslebens nicht erschöpft. Eine weitere Bestimmtheit läßt sich danach gewinnen, ob gewisse *Affekte dominieren*, was bei vielen Individuen unverkennbar der Fall ist. So gibt es eine große Anzahl Menschen, deren ganzes Gefühlsleben in gar nicht zu verkennender Weise durch eine immerwährende Neigung zur Angst bestimmt ist, andre wieder werden in unwiderstehlicher Weise in all ihren Taten und Gedanken durch Affekte, wie ihren Stolz, die sexuelle

Reizbarkeit usw., beeinflußt. In besonders prägnanter Weise zeigen sich diese Typen in gewissen Formen geistiger Erkrankungen, die ja weiter nichts sind als die pathologischen Steigerungen von Dispositionen, die sich auch im normalen Leben finden. So stellen der Größenwahn, der Verfolgungswahn, die Erotomanie usw. die krankhaften Formen jener noch normalen Verfassungen dar, in denen Stolz, Angst, sexuelle Reizbarkeit besonders stark entwickelt sind und dominierend das übrige psychische Leben beeinflussen.

Und zwar stelle ich, zum Teil in Anlehnung an Ribot, folgende fünf Hauptformen der Affekte auf: das Selbstgefühl, besonders in seiner positiven Form als Stolz, in seiner negativen als Demut, zweitens der Selbsterhaltungstrieb in seiner defensiven Form als Angst, drittens der Selbsterhaltungstrieb in seiner aggressiven Form als Zorn, viertens die Sympathie oder Zuneigung und fünftens, sorgfältig davon zu unterscheiden, wenn auch oft verbunden damit: der Sexualtrieb. — Für alle psychischen Veranlagungen, in denen einer dieser Affekte besonders überwiegt, werden sich uns eine Fülle von Beispielen aus der Literatur ergeben.

Überall aber läßt sich die Individualität der Dichter mit ziemlicher Sicherheit aus den Figuren, besonders den Helden der Dichtungen wiedererkennen. Denn sie sind Fleisch von ihrem Fleisch und Bein von ihrem Bein. Und wenn auch gewiß nicht jede Einzelfigur für eine typische Ausgeburt seiner Phantasie gelten kann, — so wenig man jeden beliebigen Deutschen als Typus seiner Nation ansehen kann, — wenn man die Gesamtheit der Gestalten betrachtet, kommen die typischen Eigenschaften ganz unverkennbar heraus, ebenso wie man hundert Deutsche mit völliger Sicherheit in ihrem Typus von hundert Italienern unterscheiden kann.

Als ersten der durch Überwiegen eines Affekts gekennzeichneten Typen führe ich denjenigen an, für den die Kunst im wesentlichen nur Darstellung des eigenen Selbstgefühls ist, Ausdruck des persönlichen Stolzes, was teils direkt ausgesprochen wird, teils nur aus indirekter Darstellung ersehen werden kann. Es hängt zusammen mit der gesamten Entwicklung des Individualgefühls in der neuen Zeit, daß die stärksten und extremsten Fälle derart sich in der Gegenwart finden. Es tritt sehr grell hervor bei Hebbel, dessen Helden alle getragen sind von jenem oft künstlich übersteigerten Selbstgefühl ihres Erzeugers, mögen sie Holofernes, Herodes, Gyges oder wie immer heißen. Auch von Richard Wagner hat man stets behauptet, seine Kunst sei nur eine Selbstglorifizierung seiner Persön-

lichkeit, und in den Meistersingern z. B. tritt derartiges auch in der Dichtkunst deutlich hervor. Am extremsten vielleicht wird dieser Typus durch den Zarathustra Nietzsches vertreten, der dann reichlich Schule gemacht hat. Zum Teil, wenn auch wohl nur zum Teil, sind auf seinen Einfluß zurückzuführen die Entwicklung von Dichtern wie Dehmel, Stefan George, D'Annunzio und vieler andern. Daß dieses gesteigerte Selbstgefühl oft das Produkt einer Zwangslage ist, eine Art Schutzwehr gegen Verkennung und Mißachtung, gilt von diesem speziellen Affekte sowohl wie von der optimistischen Lebensstimmung im allgemeinen. Dabei liegt es uns fern, diese Art der Dichtung etwa gering zu werten, wie es oft geschehen ist; denn es kann ein edler Kern liegen in dieser Tendenz zur Steigerung der eigenen Persönlichkeit, wie denn überhaupt diese ganze moderne Tendenz mit dem Entwicklungsgedanken eng verknüpft ist und das „Ich", das der Dichter darstellt, mehr das Ich seiner Sehnsucht als das seiner Wirklichkeit ist. Es ist darum töricht, diesen Dichtern immer wieder den Vorwurf der Selbstüberhebung zu machen. Für die ästhetische Bewertung ist das ganz gleichgültig.

Neben dem gesteigerten Selbstgefühl kommt das geminderte, die Demut, verhältnismäßig wenig in Betracht. Meist vermischt sich dies Gefühl mit der Furcht, wie in der Zerknirschungspoesie des Mittelalters, und wir können daher diese Dichter mit den nun folgenden gemeinsam behandeln.

Der negative, defensive Selbsterhaltungsinstinkt äußert sich vor allem in der Angst. Diese ist ein überaus wichtiger Affekt für den Dichter, d. h. streng genommen ist die Angst selber nicht schöpferisch, sondern die Reaktion dagegen. Goethe bekennt von sich:

„Meine Dichterglut war sehr gering,
Solang ich dem Guten entgegen ging:
Dagegen brannte sie lichterloh,
Wenn ich vor drohendem Übel floh."

In der Tat sehen wir, daß in den meisten Fällen, wo die Furcht als Motiv des Dichtens erscheint, noch irgendwelche Momente damit verknüpft sind, die dazu geeignet sind, die Furcht aufzuheben. Das ist vor allem dort der Fall, wo die Furcht ein Bestandteil religiöser Gefühle ist, was sie auf niederer Stufe vorwiegend ist. Hier erscheint die Aussprache und Darstellung der Angst als Demütigung vor den Göttern, vor dem Schicksal, und eben durch diese Aussprache erhofft man Linderung. — Daher die ungeheure Verbreitung jener religiösen Poesie, von den Psalmen und den attischen

Chorliedern an, über die Sündenklagen des Mittelalters hinweg bis zu Hyperions Schicksalslied und Dostojewskis düsteren Slawenevangelien hin, überall ist die Furcht das Motiv der dichterischen Aussprache, eine Furcht aber, die sich durch die Demütigung gleichsam selber aufhebt und Erlösung findet. Das ist auch der tiefste ethische Sinn aller Schicksalspoesie vom Ödipus des Sophokles an bis zu den Werken des frühen Maeterlinck.

In dieser ethischen Wirkung der Furcht als einer Katharsis liegt auch die Bedeutung der Furcht in ihrer Wirkung auf den Leser oder Zuschauer der Tragödie.

Spielerisch wird die Furcht Motiv in der Gruselpoesie, die neuerdings im Anschluß an E. Th. A. Hoffmann und E. A. Poe ins Kraut geschossen ist. Hier begleitet den Furchtinstinkt das Unterbewußtsein, daß alles Spiel ist.

Auch in aggressiver Weise kann sich der Selbsterhaltungstrieb äußern als Haß oder Zorn. Es ist besonders die Form der Satire, in der die Dichter ihren Ingrimm auszugießen pflegen. Da das Gelächter, dem man den Feind aussetzt, die gefährlichste Waffe ist, so wählt man mit Vorliebe diese. Aber oft schlagen die Dichter auch mit der Keule der offenen Wut darein.

So gibt es Dichter, deren Leben und Dichten ein einziger Kampf ist. So ist die Aristophanesche Komödie ein erbitterter Kampf gegen die politischen Mißstände und alles, was dem Dichter auf poetischem und philosophischem Gebiete hassenswert erschien. In unsrer Zeit wäre aus Gründen polizeilicher Gefährdung eine solche Offenheit der Polemik nicht mehr möglich, wenigstens nicht auf der Bühne. So haben sich Zorn und Haß oft verkleiden müssen in harmlosere Gewänder. Trotzdem fehlte es auch in neueren Zeiten nicht an starken Hassern. Die französische Literatur ist vielleicht besonders reich an satirischen Begabungen, und ganz große Namen wie Rabelais, Molière, Voltaire bis auf A. France herab sind da zu nennen. Ein besonders extremer Fall ist Strindberg, bei dem alle Gefühle fast einen aggressiven Charakter tragen und der manchmal von wahrem Negativismus beseelt erscheint. Aber auch Ibsen in vielen seiner Werke würde hierher gehören, wie neuerdings auch Bernard Shaw.

Es muß natürlich betont werden, daß bei den großen Künstlern dieses Typus der Haß nicht etwas rein Negatives bleibt. Vielmehr steht hinter dem Satiriker sehr oft ein hoher Idealismus, der sich nur in dieser verneinenden Form ausspricht.

Der Affekt, den wir als Sympathie oder Zuneigung bezeichnen,

darf nicht verwechselt werden mit dem Sexualtrieb. Er kann gewiß damit zusammenfallen, aber wie es einen Sexualtrieb ohne Sympathie gibt, so gibt es auch genug Sympathie ohne Sexualtrieb. — Auch dieser Affekt der Sympathie kann so stark sein, daß er das ganze Wesen eines Menschen durchglüht und zum Hauptelement seiner Poesie wird.

Die Sympathie ist neben der Furcht der Hauptfaktor vor allem des religiösen Gefühls, und je höher die Religiosität ethisch steht, um so mehr überwiegt die Sympathie darin die Furcht. So ist diese allumspannende Sympathie das Hauptgefühl in der Persönlichkeit Christi, wie sie es in den des heiligen Franz oder aller andern war, deren übergroße Güte die Geschichte feiert. Dabei beschränkt sich diese Sympathie nicht nur auf Menschen. Die ganze Natur wird eingeschlossen und, was noch schwerer scheint, sogar die Werke der Kultur. Man lese Walt Whitman, um einen solchen Dichter zu finden, der mit überschwenglichem Gefühl allen Dingen des Himmels und der Erde seine Arme entgegenbreitet und nichts davon ausnimmt, auch jene Menschen und Stätten nicht, die man sonst ängstlich meidet.

Besonders in der Form des Mitleids ist die Sympathie oft der Hebel für Poesie geworden, und gerade für einige Dichter der neuern Zeit, für Dostojewski, Dickens, G. Hauptmann ist dieses Gefühl eine Haupttriebfeder des Schaffens geworden. Das starke soziale Gefühl der Gegenwart hat in solchen Gefühlen nicht seine schwächsten Wurzeln.

Von allen Affekten der weitaus wichtigste für die Poesie ist der Sexualtrieb geworden. Selbst diejenigen Menschen, die später im Leben zehnmal lieber drei Löffel Lebertran als einen Band Verse genießen würden, haben oft selber in der ersten Maienzeit einer jungen Liebe Herz und Schmerz miteinander gereimt. Ja, sicherlich sind vier Fünftel alles Gedichteten erotischen Inhalts. Es hat darum die Theorie entstehen können, daß alle Poesie im Unterleib wurzele. Indem man mit übertriebenem Darwinismus darauf hinwies, daß die Tiere sich nur zur Brunstzeit in Kunstleistungen ergingen, wollte man ähnliches für den Menschen erweisen. Da wir bereits eine ganze Reihe andrer Affekte nachgewiesen haben, die die Dichter zum Schaffen veranlaßt haben, so brauchen wir uns mit diesem einseitigen Pansexualismus hier nicht zu beschäftigen.

Daß natürlich Ähnlichkeiten bestehen zwischen dem Brunstwerben mancher Tiere und der menschlichen Kunstübung, kann dabei ruhig zugegeben werden. Aber lange nicht alles Liebesdichten dient der Werbung. Ein mindestens ebenso großer Teil dient der Ablenkung von dem übermäch-

tigen Affekt. Die unglückliche Liebe ist wohl noch produktiver als die glückliche. Die Vereinigung mit der Geliebten ist ja sicherlich nicht der günstigste Zivilstand für den Dichter. Nur die wenigsten Liebeslieder gelten der Gattin, die meisten der Braut, der spröden und verschmähenden Geliebten oder der Gattin eines andern. In der mittelalterlichen Minnepoesie war es sogar zur Konvention erstarrt, nur der Gattin eines andern seine Lieder zu weihen.

Dabei erstreckt sich der Bereich der sich ausdrückenden Gefühle von der robustesten Sinnenbrunst bis hinauf zu den sublimsten, ätherischsten Stimmungen. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß die Liebe in jener Vergeistigung, wie sie gerade bei den edelsten Menschen sich findet, eine Schöpfung der Poesie sei. — Daß auch in unsern Zeiten wieder die Erotik in ihrer brutalsten Form das Hauptmotiv für manche Dichter geworden ist, illustriert am besten Wedekind, wie es denn überhaupt ein Charakteristikum einer überspitzten Kultur ist, daß auch alle möglichen Pervertierungen Aussprache suchen in poetischer Form.

14. Es war, wie schon oben betont wurde, bei der Aufstellung aller dieser Typen nicht bloß die Absicht, ein Klassifikationsschema zu geben, für uns leitend. Vielmehr haben wir, indem wir die besonders markanten Fälle herausstellten, damit zugleich eine Übersicht über die wichtigsten Formen des Erlebens gegeben, wie es sich in den Dichtungen ausdrückt. Indem wir die Typen des Phantasiedichters, des Speziellsehers, des Dichters der Sympathie kennzeichneten, haben wir zugleich dartun wollen, wie sich die freie Phantasie, die Fähigkeit des exakten Schauens, des Affektes der Sympathie in den Dichterpersönlichkeiten zum Ausdruck bringen.

Dabei ist natürlich weiter zu bemerken, daß, wenn wir die einzelnen Dichter oben einem bestimmten Typus zugeordnet haben, dies stets nur im Hinblick auf das Überwiegen der gerade in Frage stehenden psychologischen Funktion geschah. In Wirklichkeit ist jede, auch die einfachste Dichterindividualität viel zu kompliziert, um in ein einziges solches Schema gepreßt werden zu können. Das war aber auch nicht die Absicht. Wir wollten vielmehr mit der Aufstellung jener typischen Verschiedenheiten Handhaben geben, um die einzelnen Dichterindividualitäten zu analysieren. Und indem wir die wichtigsten Möglichkeiten herausgestellt haben (Vollständigkeit ist leider ein in weiter Ferne liegendes Ideal), kann man damit wohl leichter bei der Analyse sich orientieren und danach auch synthetisch ein Bild gewinnen.

Um zwei Beispiele solcher Synthese zu geben, suchen wir an zweien der

bekanntesten Dichterpersönlichkeiten nach den von uns gegebenen Handhaben ihre Individualität zu bestimmen. Nehmen wir zuerst Goethe. Er ist zunächst, wie alle in seiner Zeit, individualistischer, nicht konventioneller Dichter, und zwar gehört er ganz entschieden den Ausdrucksdichtern zu; denn wiederholt hat er all seine Dichtungen als Bruchstücke einer großen Konfession bezeichnet. Trotzdem ist infolge seiner starken Beobachtungsgabe auch die objektive Seite in seinen Werken stark ausgebildet. Im übrigen gehört er mehr den sensiblen als den eigentlich aktiven Naturen zu, wenigstens seiner Anlage nach, während seine Neigung, die ja nach Plato immer zum Teil dem Haben, zum Teil dem Nichthaben entspringt, doch oft nach der Seite der Aktivität ging und er gern seine von Natur sensiblen Helden, Wilhelm Meister, Faust usw. zur vita activa gelangen läßt. In ähnlicher Weise hat er sich bewußt vom Speziellseher zum Typenseher erzogen, ohne dabei je seine ursprüngliche Natur zu verleugnen. Was die Art seines Arbeitens anlangt, so war er entschieden Modelldichter; wenige Figuren nur sind aus seiner Phantasie erschaffen. Wissen und Gelehrsamkeit treten erst in seiner Altersposie stärker auf, in der Jugend war er entschieden mehr Volksdichter, ungelehrt und naiv. Was seine typische Gefühlslage angeht, so ist ein Urteil hier nicht ganz einfach. Während man ihn als den Glücklichsten der Sterblichen gepriesen hat, gesteht er selbst, nur selten in seinem Leben sich wirklich glücklich gefühlt zu haben. Was die einzelnen Affekte in seinem Dichten anlangt, so kann wohl kein Zweifel an seiner ausgesprochen erotischen Veranlagung sein.

Ganz anders stellt sich uns etwa das Bild Schillers dar, wenn wir es nach den aufgestellten Gesichtspunkten betrachten. Wie Goethe gehört auch er einem individualistischen Zeitalter an, unterscheidet sich aber von jenem dadurch, daß er weniger Ausdrucks- als vielmehr Gestaltungsdichter ist. Er nahm seine Stoffe, wie er sie fand und wie sie ihm aus den verschiedensten Gründen sich als wirksam darstellten. Das persönliche Erleben, das darin zum Ausdruck gelangt, ist meist sekundär. Auf Gestaltung, nicht auf Ausdruck kommt es ihm an. Trotzdem ist er bei seiner schwachen Beobachtungsgabe viel subjektiver als Goethe, womit auch zusammenhängt, daß er keine sensible, sondern eine ausgesprochen aktive Natur war, daß er kein Speziellseher, sondern ein Typenseher war, und daß er keine bestimmten Modelle für seine Figuren nahm, sondern sie meist aus freier Phantasie gestaltete. In allen diesen Dingen ist er also Goethe entgegengesetzt. Er ist weniger naiv, Gelehrsamkeit historischer und philosophischer Art tritt stark heraus in seiner Dichtung. Seiner Ge-

fühlslage nach ist er in der Hauptsache als Optimist anzusehen, wenn wir es zum Teil wohl auch mit einem Reaktionsoptimismus zu tun haben. Als den in seinem Dichten überwiegenden Affekt darf man wohl den aggressiven Trieb, einen Kampfinstinkt, ansehen, der ihn zum Dramatiker prädestiniert. Mit Recht hat darum Scherer in ihm einen Satiriker gesehen, während er Goethe, den sensiblen, unkriegerischen, als Idylliker bezeichnet.

15. Von unsrem Überblick über die verschiedenen Typen der poetischen Veranlagung aus können wir nun auch an eine Frage herantreten, die wir im ersten Kapitel offen gelassen hatten, die nämlich: Auf welche psychologischen Veranlagungen lassen sich jene verschiedenen künstlerischen Absichten zurückführen, die wir als Naturalismus, als Romantik und Idealismus gekennzeichnet haben oder auch als lebenverbreiternde, lebensflüchtige und lebensteigernde Kunst? Auch hier liegt in der Regel der Fall sehr kompliziert. Wir können hier nur die gewöhnlichsten, nächstliegendsten Fälle namhaft machen. — Der naturalistische, lebenverbreiternde Dichter ist in der Regel mehr Gestalter (speziell Nachbildner) als Ausdrucksdichter, damit zusammenhängend auch in der Regel objektiv, nicht subjektiv veranlagt. Eine sensible Anlage scheint ebenfalls auf den Naturalismus eher hinzuweisen als eine aktive. Besonders aber ist der Naturalist in der Regel Spezialseher, nicht Typenseher, Modelldichter, nicht Phantasiedichter. Diese beiden Dinge sind ausschlaggebend. Im übrigen gibt es naive wie reflektierende Naturalisten, und vor allem die Gefühlslage kann sehr verschieden sein. Daß es aber auch Dichter gibt, die ihrer ganzen Anlage nach nicht zum Naturalismus bestimmt waren und ihn doch auf ihre Fahnen schrieben, ist schon gesagt. So war Zola viel eher Romantiker, hat sich aber aus der Theorie heraus zum Naturalisten hin entwickelt, ist es jedoch stets mehr der Absicht nach, als in Wirklichkeit gewesen. Diejenige Veranlagung, die zur Romantik prädestiniert, wäre in der Regel wohl folgende: Der Romantiker ist meist Ausdrucksdichter, nicht Gestalter, und zwar ist er überwiegend subjektiv, nicht objektiv veranlagt. Daher ist er auch gewöhnlich nicht Modelldichter, sondern Phantasiedichter. Diese Punkte sind ausschlaggebend. Im übrigen kann er naiv wie reflektierend sein, und so ziemlich jede Gefühlsbeanlagung kann zur romantischen Haltung passen.

Der idealisierende Dichter sucht in der Regel Ausdruck und Gestaltung, Objektives und Subjektives zu vereinigen. Gewöhnlich ist er mehr Typenseher und Phantasiedichter als Spezialseher und Modelldichter. Indessen stellt er in seinen höchsten Vertretern auch hier eine harmonische

Vereinigung der Gegensätze dar. So war, wie wir bereits erwähnten, Goethe von Natur aus entschieden Speziellseher, hat sich jedoch selber, besonders durch bewußte Schulung an der Antike, daneben auch zum Typenseher ausgebildet, so daß seine besten Werke eine harmonische Vereinigung von sehr scharf gesehenen Individualitäten von hervorragender typischer Bedeutung darstellen. Im übrigen ist auch hier, wie für die andern hier besprochenen Typen, die beschriebene Veranlagung mit jeder Gefühlsbeanlagung vereinbar.

16. Um nun verständlich zu finden, daß jene dichterischen Individualitäten auch Widerhall im Publikum fanden, müssen wir annehmen, daß auch unter den Genießenden die entsprechenden Typen vorkommen. Da wir bei der Aufstellung der Dichtertypen stets ausgingen von den Typen menschlicher Veranlagungen überhaupt, so dürfte es kaum Schwierigkeiten machen, das einzusehen. Der Dichter ist wie jeder andre der Sohn seiner Zeit. Daher hat er dieselben Dispositionen, wie sie sich überall äußern, nur daß sie bei ihm, dem ein Gott zu sagen gab, was ihn freut und schmerzt, sichtbarer hervortreten. Dadurch aber, daß er gewissen Tendenzen Sprache leiht, verstärkt und klärt er sie und wirkt so auf die Zeit zurück, die auch ihn schon gebildet hat. So stellt sich soziologisch das Verhältnis des Dichters zu seinem Publikum und seiner Zeit als eine beständige Wechselwirkung dar. Alltäglich empfängt er Einflüsse aus seiner Umgebung, er verarbeitet diese nach seiner Individualität, gibt sie der Zeit zurück in neuer Form, die jedoch auch wiederum durch die Rücksicht auf jene Umgebung gebildet ist. Weder also als einen, der nur aus eigenster Fülle hingibt, noch als bloßes Produkt der Umstände darf man den Dichter in seiner Beziehung zu seiner Umgebung ansehen, sondern es ist eine immerwährende Wechselwirkung.

An dieser Stelle wären vielleicht ein paar Worte über das verkannte Genie zu sagen. Ich denke dabei nicht an jene Vielzuvielen, die man spöttisch so nennt, sondern an jene Großen, die in ihrer Zeit als Fremde wirken, abseits stehen und erst in späteren Generationen anerkannt werden.

Der Grund dieser Verkennung liegt darin, daß jenes Sichentsprechen zwischen Künstler und Publikum, von dem oben die Rede war, bei ihnen nicht stattfindet. Es kann das daran liegen, daß sie nicht jenen Anpassungsinstinkt haben, der die Bedürfnisse seiner Zeit spürt, es kann aber auch daran liegen, daß der Künstler so sehr Sohn seiner Zeit ist, daß er schon mit feinstem Instinkt vorausahnt, was sie brauchen wird. Bekanntlich bewegt sich alle Entwicklung in Gegensätzen, da jede Aktion nach gewisser

Zeit eine Reaktion hervorruft. Die großen Künstler, feiner organisiert als die Masse, machen in sich rascher jenen Entwicklungsprozeß durch, den die andern später erleben werden. Dadurch aber verlieren sie den Kontakt mit ihrem Publikum, das erst langsam nachhinkt. So ist mit einer gewissen Notwendigkeit der ganz große Künstler ein Fremder in seiner Zeit, weil er meist schon ein Angehöriger der kommenden Zeit ist. Darum haben die ganz großen Genies zu ihren Lebzeiten selten die lautesten Erfolge gehabt. Das schrillste Hurrageschrei umgibt stets nur die Mittelmäßigen, während der spätere, aber edlere und dauerndere Ruhm der ganz Großen oft dann erst anhebt, wenn sie längst abgetreten sind vom Schauplatz ihres Kämpfens. — Ein Widerspruch mit dem Obengesagten über die Wechselwirkung zwischen Künstler und Publikum besteht damit nicht. Auch das große Genie nimmt Rücksicht auf ein Publikum, nur nicht auf das des Alltags um ihn her, sondern das kommender Zeiten und, was oft dasselbe ist, aller Zeiten.

Literatur.

Zur Psychologie des künstlerischen Schaffens: Ribot: Essai sur l'Imagination créatrice. Olzelt-Revin: Über Phantasievorstellungen 1889. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Kreibig, Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens, Zschr. für Ästh. IV. Lucka: Die Phantasie. Paschal: Esthétique nouvelle.

Zur differentiellen Psychologie: W. Stern: Die differentielle Psychologie in ihren methodischen Grundlagen (ausführl. Bibliogr.). R. Bärwald: Psychol. Faktoren des mod. Zeitgeistes. Ribot: Psychol. des Sentiments. Müller-Freienfels: Über Denk- und Phantasietypen. Zschr. f. angew. Psychol., 1913. M. Havenstein: Zur Psychol. der Kunst, Preuß. Jahrb. 1913.

Viertes Kapitel.

Die dichterischen Gegenstände und ihre psychologische Wirkung.

1. Wir haben in den bisherigen Untersuchungen gesehen, daß bestimmte in der Psychologie des Schaffenden liegende Bedingungen bereits auf bestimmte Stoffgebiete hinweisen. Indessen würden diese nie sich durchgesetzt haben, wenn nicht auch in dem rezeptiven Publikum Bedingungen bestünden, die jene Stoffgebiete begünstigten. In diesem Kapitel werde ich daher darzutun suchen, wie die Psychologie des Genießens das Durchdringen der wichtigsten Stoffgebiete begünstigt hat. Andre, in der Darbietung liegende Umstände werden später behandelt.

Nun liegt es in der Natur der Sache, daß Kunstschaffen und Kunstgenießen sich vielfach entsprechen, da das Kunstgenießen ein Nacherleben oder Miterleben des Geschaffenen darstellt. Wenn man zuweilen gesagt hat, daß das Kunstgenießen ein Nacherleben des poetischen Schöpfungsaktes sei, ein Nachschaffen, so hat eine solche Behauptung nur aus völliger Unkenntnis des Schaffensprozesses entstehen können, und eine dahingehende Forderung stellt eine völlige Unmöglichkeit dar, da auch dort, wo wir noch am vollständigsten über den Schaffensakt unterrichtet sind, doch die Dunkelheit das Licht weit überwiegt und ein Nachschaffen in irgendeinem Sinne völlig ausgeschlossen ist. Also nicht um ein Nachschaffen handelt es sich, sondern um das Nacherleben des Geschaffenen, der fertig im Kunstwerk dargebotenen Geschehnisse, Gefühle usw., deren Belebung ein wesentlich andrer Vorgang ist als die schöpferische Leistung des Dichters.

Man hat nun neuerdings, um das Wesen des künstlerischen Genießens zu kennzeichnen, den Ausdruck „Einfühlung" geprägt, der, obwohl die dadurch bezeichneten Tatsachen von größter Wichtigkeit sind, aus verschiedenen Gründen mir nicht geschickt gewählt scheint. Ich erwähne davon nur, daß es einerseits mit dem Fühlen allein nicht getan ist, sondern daß noch eine Menge andrer psychischer Funktionen in Betracht kommt, andrerseits findet in vielen Fällen, wie ich gleich zeigen werde, eine Hineinversetzung in die Gestalten des Dichters im Sinne jener Theorie überhaupt nicht oder nur in sekundärer Weise statt.

2. Ich ziehe darum, um den psychologischen Vorgang des Aufnehmens einer Dichtung zu bezeichnen, den weiteren Ausdruck Miterleben vor. Dieses Miterleben nun kann ganz verschiedener Natur sein, und wir werden auch hier zwei Extremtypen kennzeichnen, die zwar in ziemlicher Reinheit beide vorkommen, zwischen denen jedoch das gewöhnliche Kunstgenießen meist in der Mitte liegt. Und zwar entsprechen diesen Typen des Genießens zwei des Schaffens, die wir oben kennzeichneten. Wie dort der „Ausdrucksdichter" stets nur seine Zustände auszudrücken strebte, so gibt es solche Kunstgenießenden, deren Kunstgenießen in einem möglichst intensiven Nacherleben der ausgesprochenen und dargestellten Gefühle und Erlebnisse besteht. Sie versetzen sich in eine oder mehrere Personen des Dramas oder Romans hinein, erleben alles gleichsam aus diesen Gestalten heraus und spielen von deren Standpunkt aus das ganze Drama mit. Ich nenne diesen Typus darum den Mitspieler.

Der andre Typus ist der bedeutend objektivere und entspricht dem

„Gestaltungsdichter". Wie dieser sein Hauptaugenmerk auf die Formung richtet, seinen Personen viel ferner steht, so verfährt auch der objektivere Typus des Genießenden, den ich mit einem — ebenfalls zunächst vom Theater entnommenen Ausdruck — als Zuschauer bezeichnen möchte. Er ist sich immer bewußt, daß er „Kunst" genießt, vergißt die Wirklichkeit nie, wie der Mitspieler tut; sein Ichbewußtsein schiebt sich niemals dem der Personen der Dichtung unter. Er fühlt nicht eigentlich mit ihnen, sondern über sie und ihre Erlebnisse, was allerdings ein gewisses Miterleben voraussetzt, aber doch wieder etwas andres ist. Sein Kunstgenuß ist meist viel komplizierter. Er genießt auch das Ensemble, das Ganze, alle formalen Elemente, er ist bewußter und kühler, er schaut eben zu, während der andre innerlich mitgerissen wird.

Es liegt uns auch hier, wie bei allen unsern Typenaufstellungen, vollkommen fern, ein Werturteil aufzustellen. Man kann als „Zuschauer" wie als „Mitspieler" tiefste Werte aus der Dichtung schöpfen, wenn auch in der Regel der Typus des „Zuschauers" die spätere Entwicklungsstufe ist. Die Jugend ist in der Regel mehr Mitspieler, das Alter mehr Zuschauer. Aber es ist nicht gesagt, daß die spätere Entwicklungsstufe die höhere ist. Ein ganz reiner Mitspieler oder Zuschauer ist übrigens wohl kaum jemand. Oft wechselt man die Haltung während desselben Stückes beständig. Jene Typen bezeichnen nur das Überwiegen in derselben Person.

Dabei ist offenbar, daß man für seine „Einstellung" einem Werke gegenüber sich oft mit Vorteil darüber klar werden wird, ob die passende und dem Werke angemessenste Einstellung die des Mitspielers oder die des Zuschauers ist. So einfach freilich, wie es vielleicht scheinen möchte, ist das durchaus nicht; auch liegt die Sache nicht immer so, daß man bei einem Ausdrucksdichter immer mitspielen, bei einem Gestaltungsdichter immer zuschauen müsse. Im Gegenteil, es ist sehr schwer zu erkennen, welche Einstellung die beste ist. Es gehört ein feiner Instinkt dazu, das Richtige zu treffen. Aber es gibt auch Stücke, denen gegenüber eine falsche Einstellung zur größten Ungerechtigkeit führen muß. Wollte man etwa Schillers „Räuber" oder Hebbels „Judith", diese leidenschaftlichen Ausgeburten subjektivster Gefühle, nur als kühl beobachtender Zuschauer werten, so würde man so ungerecht sein, als wollte man Werke wie die Goethesche Pandora oder einen Roman von Thackeray oder Flaubert nur danach werten, wie sehr man selber mitgerissen wird. Solche Werke müssen vielmehr mit einer gewissen ästhetischen Distanz genossen werden. Da nicht immer die richtige Einstellung gewählt wurde, so hat man oft Werke wie

die letztgenannten als kalt und nüchtern verschrien, während umgekehrt die extremen Zuschauer, die sich niemals vom Strom der Leidenschaften mitreißen lassen, der Glut von Werken wie von Schillers Jugenddramen verständnislos gegenüberstanden. — Es kann darum von größtem Werte sein, wenn man etwas von der Psychologie und den künstlerischen Tendenzen des Schaffenden weiß, weil es eben die rechte Einstellung dem Kunstwerk gegenüber vermittelt. Andrerseits ist damit nicht gesagt, daß ein Kunstwerk stets nur auf die eine Weise genossen werden kann. Im Gegenteil, vielleicht sind das gerade die bedeutendsten Werke, die beiden Typen des Kunstgenießens vollkommen gerecht werden, weil sie sowohl nach der Ausdrucksseite wie nach Gestaltungsseite vollkommen harmonisch durchgeführt sind.

3. Es ist nun offenbar, da die Dichtungen aus menschlichen Erlebnissen erwachsen und wiederum andern Menschen zum Erlebnis werden sollen, daß menschliche Erlebnisse der eigentlichste Stoff der Dichtung sein werden. In der Tat kann man sagen, daß es kaum andre poetische Stoffe gibt, denn wo andre Elemente in die Dichtung aufgenommen werden, haben sie doch nur dadurch dichterischen Wert, daß sie mit Menschen in Beziehung stehen oder symbolhaft menschliche Erlebnisse widerspiegeln. So ist die Natur nur dort dichterisches Motiv, wo sie menschliche Stimmungen und Gefühle symbolisiert, so sind alle Tiergeschichten, Fabeln usw. eigentlich nur dadurch reizvoll, daß die Tiere darin vermenschlicht sind. Und wenn neuere Dichter eine „kosmische" Dichtung angestrebt haben, so ist auch hier die Anthropomorphisierung stets sehr durchsichtig. Daß alle Götter nur verkleidete Menschlichkeiten sind, braucht nicht erst bemerkt zu werden. — Da der Aufnahmeprozeß von Dichterwerken eben ein Miterleben ist, so kann es nicht fehlen, daß nur solche Motive als dichterisch erlebbar aufgenommen werden, die ein solches Miterleben gestatten, wenn es auch nicht durch ausdrückliches Anthropomorphisieren geschehen muß. Im übrigen pflegen ja auch in dieser Hinsicht die Dichter vorzuarbeiten, und wir werden später sehen, eine wie wichtige Stilform die anthropomorphisierende Metapher ist. Auch hier überall zeigt sich ja jener Parallelismus, der zwischen dichterischem Schaffen und dem Genießen besteht, insofern als ja auch in die Dichtung nichts einzugehen pflegt, was nicht zum Erlebnis geworden ist, ebenso wie nur solche wieder als Kunstwerk erlebt werden. Natürlich werden in jedem Roman Schilderungen von Natur- und Kulturmilieus gebraucht, die nicht an sich menschliche Erlebnisse sind. Indessen haben sie ihren Wert erst dadurch, daß sie

Hintergrund für menschliche Erlebnisse sind. Und zwar werden sie oft dadurch „poetisch" gemacht, daß sie selber vermenschlicht werden, daß den Pflanzen, dem Wind, den Wolken menschliche Gefühle untergelegt werden, wie wir das nicht nur bei Dichtern, die noch in religiöser Naturmythologie befangen waren, wie Homer, finden, sondern auch bei Dickens, bei Otto Ludwig und andern. Ja, der sogenannte „Naturalist" Zola kann nicht umhin, seine Warenhäuser, Schnapskneipen, Kohlengruben usw. wie lebendige Wesen zu gestalten.

4. Sind nun alle menschlichen Erlebnisse der dichterischen Verarbeitung zugänglich? Man wird diese Frage bejahen müssen, wenn man das ganze Arsenal von ungeheuerlichen und ungeheuerlichsten Stoffen überblickt, das die Weltliteratur bietet. Da ist nichts so niedrig, nichts so schmutzig und häßlich, daß es nicht irgendwie einmal zum Stoff einer poetischen Darstellung gedient hätte. Notzucht, Leichenschändung, Muttermord und ähnliches sind sogar sehr beliebte Motive. Nun wird man erwidern, das Verhältnis des Lesers zu diesen Geschehnissen sei rein das des „Zuschauers", nicht des „Mitspielers". Gewiß, das mag es zuweilen sein; es mag oft bloß äußerliche Neugier die Menschen zu solchen Darstellungen hinführen. Dennoch kann es das nicht allein sein, denn das würde bald ermüden, und im Grunde muß man einer Dichtung gegenüber immer das Gefühl haben: tua res agitur, wenn sie wirken soll. Und es kann kein Streit darüber sein, daß auch ein Mensch, der nie einen Mord begangen hat, die furchtbaren Gewissensqualen Raskolnikows zitternd miterleben kann, ebenso wie mancher Philister, der nie im Leben den Mut der ehrlichen Überzeugung hätte, sich im Theater für Uriel Akosta begeistert. Es liegt das in dem, was ich beim Dichter die „Steigerung geringer Keime" genannt habe. Genau wie im Dichter alle möglichen Instinkte stecken, die nur nicht im Leben zum Austrag kommen und vielleicht in der Dichtung eine Ableitung erfahren, genau so ist es im empfänglichen Leser. Es stecken in unsrer Seele die Keime zu unendlich viel andern Taten und Erlebnissen, als unser Milieu sie entwickelt. Auf dieser Tatsache beruht die Wirkung vieler Dichterwerke. Auch ein im Leben höchst friedfertiger Mensch, der in praxi nie zum Schwerte greifen würde, kann in Gedanken die ungeheure Wut Michael Kohlhaasens miterleben, darum, weil tief in seiner Seele, nur vom gewöhnlichen Leben unterdrückt, doch auch der Keim zu solch leidenschaftlichem Aufbegehren steckt, wie es der Dichter schildert. Darin liegt ein hoher Wert, aber auch eine Gefahr der Poesie. Sie wecket der dunkeln Gefühle Gewalt, die im Herzen wunderbar schlie-

sen. Aber es kann auch mancher gefährliche Instinkt dadurch genährt werden, und wenn nicht innere Reife des Lesers oder die sittliche Hoheit des Werkes das ausgleichen, so können Dichtungen ethisch sehr bedenklich wirken, während sie sonst eine menschliche Bereicherung bedeuten. — An sich also braucht keinerlei Stoff als prinzipiell ausgeschlossen zu gelten. Es wird nur die Art der Behandlung sein, die darüber entscheidet, ob ein Stoff poetisch wirkt oder nicht.

Lassen sich nun allgemeine Prinzipien darüber aufstellen, warum der eine Stoff wirkt, der andre nicht? Wir wollen versuchen, darüber einige Tatsachen zusammenzubringen, ohne indessen irgendwie vollständig oder abschließend zu sein. Wir haben bereits gesehen, daß man den Begriff des „Typischen", „Allgemeinmenschlichen" nicht etwa mit dem Alltäglichen, Durchschnittlichen verwechseln darf. Denn in der Hand eines echten Künstlers kann eine ganz abstruse Geschichte, ein pathologischer Gefühlszustand aufs höchste erschüttern. Infolgedessen ist es auch durchaus nicht notwendig, daß die Typisierung so geschehe, daß möglichste Abstraktion erfolge, im Gegenteil, es verträgt sich die allgemeinste, menschlichste Wirkung mit höchster Individualität. Werthers Lotte ergreift trotz ihrer viel größeren Individualisierung viel allgemeiner als die „natürliche Tochter". Ich werde später zeigen, daß in der Lyrik der Träger der Gefühle sehr unwesentlich ist, daß es nur auf die Intensität der Gefühle, ihre suggestive Kraft ankommt. So ist es in der Dichtung überhaupt. Die „typischsten", „allgemeinsten" dichterischen Motive sind nicht die durchschnittlichsten, nicht die abstraktesten und unindividuellen, sondern diejenigen, die die größte Suggestionskraft ausüben. Diese aber ist nur sehr zum Teil an den Stoff gebunden, sondern oft liegt es nur an der Wucht, der Leidenschaft und geistigen Weite der Darbietung, daß uns ein ganz fremdes Erlebnis vorkommt, als hätten wir alle es erlebt. Mit andern Worten: Nicht darum, weil wir es erlebt *haben*, erscheint uns das Erlebnis des Helden als typisch, sondern darum, weil wir es in diesem Augenblick miterleben. Und die Wirkung echter Dichtung ist dann die, daß wir diese Erlebnisse in Wirklichkeit in uns selber erkennen, daß sie uns aufschließt, was in uns unklar gelebt hat. Das „Tua res agitur" braucht nicht so gefaßt zu werden, daß wir schon einmal solches erfahren haben, sondern daß in diesem Augenblick etwas uns zum Erlebnis wird. Allerdings verweben sich uns die Erlebnisse der dargestellten Personen mit den eigenen, was auf jener Fähigkeit der Seele, sich in ganz fremde Vorstellungen hineinzudenken, beruht, die auch sonst im Leben sich zeigt in der Freude an aller-

lei Mummenschanz und Maskenspiel, und ohne die eine höhere Ausbildung der Ethik überhaupt nicht möglich wäre.

5. Es sei an dieser Stelle noch auf eine Entwicklung aufmerksam gemacht, die sich in der Poesie nachweisen läßt und die ich als die zunehmende Verinnerlichung oder Psychologisierung der Dichtung bezeichnen möchte. Das soll heißen, daß im allgemeinen die Geschehnisse auf früheren Stufen der poetischen Entwicklung mehr äußerlicher Art sind, während sie später sich immer mehr verinnerlichen. Schließlich richtet sich das Interesse des Lesers überhaupt nicht mehr auf die Handlung als solche, sondern nur ihre psychologische Vorbereitung, auf das Spiel der Motive, die die Handlung bedingen. So sind wir im 19. Jahrhundert zuletzt zu einer „psychologischen" Dichtung gelangt, einem merkwürdigen Zwitterding, das eine Wissenschaft und eine Kunst miteinander verknüpfen will. Besonders charakteristisch ist diese Art in den Romanen Bourgets ausgeprägt. Indessen von solchen Sonderbarkeiten abgesehen bleibt die Tatsache bestehen, daß der Schwerpunkt des Interesses von außen nach innen gerückt ist. Damit braucht durchaus noch nicht ein künstlerisches Werturteil gefällt zu sein. Denn von ästhetischem Standpunkt aus bleibt es sehr die Frage, was wuchtigere Wirkungen erzielt, die breite detaillierte Ausmalung aller psychischen Regungen, oder jene karge Andeutung, das Erratenlassen des Inneren durch Äußeres, wie es sich in der älteren Poesie findet. Wahrscheinlich wirkt es poetisch viel stärker, wenn der Dichter des Nibelungenliedes von Hagen, der die ungeheure Gefahr voraussieht, nur bemerkt: „den helm er vaster gebant", als wenn eine ausführliche Analyse seiner seelischen Zustände hier stünde. So sind denn oft die „psychologischen" Dichter in den Fehler verfallen, ihr Publikum zu langweilen, indem sie von dem Mittel, das Voltaire als das Geheimnis zu langweilen empfiehlt, allzu reichlich Gebrauch gemacht haben: dem, alles zu sagen. Wiederholt, besonders fürs Drama, ist darum jüngst die Forderung nach Handlung, statt psychologischer Analyse erhoben worden, und vielleicht läßt sich die Behauptung aufstellen, daß die tiefsten poetischen Wirkungen überall dort erzeugt worden sind, wo Inneres durch Äußeres ausgedrückt wurde, wobei einmal das allzu grob Äußerliche des Geschehens vermieden wird und doch auch der Fehler der allzu detaillierten und langweiligen Analyse, des direkten Psychologisierens.

6. Es war einer der Irrtümer des Naturalismus wie des Ästhetizismus, daß der „Stoff" der Dichtung gleichgültig sei. Die Geschichte der Dichtung beweist das Gegenteil; sie zeigt, daß gewisse Stoffe vor andern sich

besonderer Wirkung erfreut haben, was natürlich daran liegt, daß sie besondere Werte für den Schaffenden wie für den Genießenden boten und daß sie dem Wesen der Dichtung besonders adäquat waren, vor allem auch darin, daß ihre Idealisierbarkeit am leichtesten war. Wir können natürlich nur einige besonders markante Stoffgebiete hier beleuchten.

Als erstes, schon darum, weil es auch historisch immer sehr frühe auftritt, behandle ich das heroische. „Arma virumque" singen die meisten Dichter frühester Zeiten. Der äußere Grund liegt darin, daß der Sänger der Vorzeit zugleich Historiker war, und daß in solchen Zeiten nichts so sehr der Aufbewahrung würdig erschien, als die Taten großer Helden. Der innere Grund, daß sich gerade um große Heldengestalten große Dichtungen entwickelten, liegt darin, daß der Held ja die bequemsten Anhaltspunkte für die idealisierende Darstellung bot, die die höchste dichterische Wirkung verbürgt. In den Zeiten der frühen Heldenepik lag die idealisierende Kraft nicht so sehr in der starken Individualität des Dichters, als im gewählten Stoffe und dem idealisierenden Bewußtsein des ganzen Volkes. Dazu kommt, daß außer der rein ästhetischen Wirkung für die Pflege des Heldengesangs pädagogische, ethische, soziale, politische Motive überaus günstig waren, wie ja noch heute der größte Teil der Schullektüre (wie zu Zeiten der Griechen) aus solcher Heldenpoesie zusammengestellt ist. Interessant ist dann zu beobachten, wie die Entwicklung des „Helden" verläuft. Der Name bleibt ihm, auch da, wo er nicht mehr mit dem Schwerte gegen Feinde und Drachen auszieht, sondern wo er als „Ritter" vor allem der Dame gegenüber sich zeigt. Und der Name „Held" bleibt ihm sogar dort, wo er, wie im modernen Roman, in der Regel alles andre als ein wirklicher Held ist, sondern meist nur der Spielball seiner Gefühle und Erlebnisse. Der Held, im alten Sinne des aktiven Siegers, ist hinabgestiegen in die Sphäre von Jugenderzählung, Detektivroman und Kolportageliteratur. Man könnte vielleicht — obwohl es fast eine contradictio in adjecto ist — von einem passiven Helden im modernen Roman sprechen, in dem die Eigenschaften, die die Hauptperson als der Erzählung würdig erscheinen lassen, höhere Sensibilität, feinere Geistigkeit und differenzierteres Gefühlsleben wären. Freilich, der alte Begriff des Heroischen ist damit fast in sein Gegenteil verkehrt.

Ein besonders wichtiges Stoffgebiet ist das erotische. Es ist das bereits oben aus der Psychologie des Dichters begründet worden, indem wir zeigten, daß einmal kein Affekt so akut auftrat, sei es im Glück, sei es, und zwar besonders, im Unglück; zweitens aber diente vielfach die Liebes-

poesie zu Werbungszwecken. Hier, wo wir es mit den Wirkungschancen der Stoffe auf ein Publikum zu tun haben, sei noch auf einen weiteren Punkt aufmerksam gemacht. Die Liebe und alles, was sich so nennt, nimmt im sozialen Leben eine besondere Stellung ein. Wohl für keinen andern Affekt ist die Möglichkeit der Befriedigung so erschwert, wie für diesen. Besonders in unsrer Kultur bringt es die Stellung der Frau mit sich, daß sehr viele vom normalen Geschlechtsverkehr ausgeschlossen sind, nicht nur Frauen, sondern auch Männer. Hier nun bietet die Dichtung einen gewissen Ersatz, indem sie wenigstens in der Phantasie diejenigen Erlebnisse verschafft, die die Realität nicht zu bieten vermag. Das kann nach der groben wie nach der geistigen Seite geschehen. Es kommt bekanntlich ebensowohl vor, daß hochgebildete und feindifferenzierte Frauen mit Wollust sich in Schilderungen des Dirnenlebens vertiefen, ebenso wie Prostituierte über irgendwelche sentimentalen, platonischen Liebesgeschichten schluchzen. Wie jene Straßendirne in Gorkis Novelle haben sie in der Phantasie irgendeine reinere Liebe, ebenso wie manche Demivierge der besten Stände in der Phantasie sämtliche Sündenfälle, die möglich sind, durchgemacht hat. Auch Frauen und Männer, die in ihrer Ehe unbefriedigt sind, suchen in Romanen das, was das Leben ihnen versagt. Daher, weil das Leben verhältnismäßig ganz wenigen Individuen einen völlig befriedigenden Geschlechtsverkehr bietet, rührt die ungeheure Ausbreitung der erotischen Literatur vom feinsten zum gröbsten Genre, und wir sehen hier deutlich die lebensergänzende Bedeutung der Dichtung. Dazu kommt noch eine andre Gemeinsamkeit des erotischen Triebes mit der dichterischen Begabung. Kein andrer Affekt ist so geeignet zum Idealisieren, kein andrer steigert in solchem Grade das gesamte Lebensgefühl. Daher kommt es denn, daß gerade die Zeit der Geschlechtsreife nicht nur diejenige ist, worin von den meisten Menschen gedichtet wird, sondern auch die tiefste und stärkste Empfänglichkeit für Poesie ist in diesem Alter zu suchen. — Anzufügen ist auch noch, daß diese Gefühle infolge ihres interindividuellen Charakters, weil sie zwischen mehreren Personen spielen, besondere Vorzüge für die Entwicklung von dramatischen Handlungen und Kämpfen bieten. Zumal im modernen Leben, wo infolge der entwickelten Justiz alle andern menschlichen Kämpfe teils unterdrückt, teils ihres romantischen Zaubers entkleidet sind, bietet das weite Feld der erotischen Konflikte noch eine überreiche, fast die einzige Fundgrube für dramatische Handlungen.

Eine besonders wichtige Stellung nimmt ferner die religiöse Poesie

ein. Man hat sogar einseitigerweise den Ursprung aller Poesie, wie aus der Erotik, aus religiösen Gefühlen herleiten wollen, was mindestens ebenso einseitig ist wie die Theorie, die alles aus Erotik erklärt. Eher könnte man sagen, alle Religion verdankt ihren Ursprung einer dichterischen Tätigkeit der Seele, und jedenfalls besteht eine nahe Verwandtschaft zwischen der Schaffung von Mythen und der Dichtung. Im Grunde sind alle Götter poetische Erzeugnisse. Wir haben bereits gesehen, daß es teils die Furcht, teils Gefühle der Sympathie sind, die solche höheren Wesen schaffen. Hier indessen haben wir es nicht mit dem Ursprung, sondern dem Grund der Verbreitung der religiösen Poesie zu tun, und dieser Grund liegt auf sozialem Gebiete. Die Poesie war ein unentbehrliches Moment für den Kultus im weitesten Sinne. Fast alle religiöse Poesie, besonders in den Anfängen, ist Kultpoesie. Die Opferhymnen der Veden, die Psalmen, selbst das attische Drama in seinen Anfängen waren Kultpoesie. Neben dem Opfer waren die religiösen Hymnen, also Poesie von Musik unterstützt, das Hauptelement aller religiösen Kulte. Der Grund für die außerordentliche Verbreitung der religiösen Dichtung hängt also zum guten Teil mit dieser sozialen Verwendung zusammen. Aber natürlich gibt es noch andre Gründe, so vor allem den, daß das Schaffen oder Lesen von religiöser Poesie eine der wenigen Formen ist, durch die der Mensch sich in Kontakt bringen kann mit den höheren Welten, denen seine Andacht gilt. So ist bis auf den heutigen Tag die Dichtung noch religionsschöpferisch. Gewiß sind das zum großen Teil außerästhetische Werte, aber man wird eben der Dichtung nicht gerecht, wenn man sie nicht beständig im Zusammenhang mit der Gesamtheit des Lebens betrachtet.

Vom religiösen Stoffgebiet ist es kein sehr weiter Schritt mehr zu jenem andern, das Goethe als die „dritte Welt" als gleichberechtigt neben die „äußere" und die „innere" stellt, wo er von den Stoffgebieten spricht. Es ist die Welt der Ahnungen, der Träume, des Geisterspuks und ähnlicher Dinge, die seit alters als Gebiet des „Wunderbaren" eine große Rolle in der Dichtung aller Art gespielt haben. Und es gibt zu denken, daß selbst die moderne, auf Realismus gerichtete Poesie nicht auskommt ohne derartige Motive. Ja, wir haben gerade bei Dichtern, die eben ganz realistisch daher kamen, die Erscheinung, daß sie plötzlich mit beiden Füßen ins Übersinnliche hineinspringen. Hauptmanns „Weber" und sein „Hannele", der „Fuhrmann Henschel" und die „Versunkene Glocke" liegen zeitlich nahe beieinander. — Daß Dichter bei ihrer großen Sensibilität und

lebhaften Phantaſie empfänglicher ſind für alle myſtiſchen Eindrücke, iſt gewiß leicht zu verſtehen. Schwerer iſt ſchon die große Neigung des Publikums für ſolche Dinge zu deuten. Mit Erklärungen, die auf Atavismus zurückgehen, dürfte man wohl kaum ſehr weit kommen. Auch die in früheſter Jugend durch Ammenmärchen uſw. erweckten Inſtinkte, die im ſpäteren Leben noch im Unterbewußtſein weiter wirken ſollen, können doch nur einen Teil dieſer Wirkungen erklären.

7. Was nun die Wirkung der Motive anlangt, ſo wäre nichts falſcher als anzunehmen, daß ſie eitel Luſt bereiten müßten. Gewiß haben manche Dichter verſucht, nur Licht ohne Schatten zu geben, etwa in manchen Idyllen der Rokokozeit; es ſind aber keine Gemälde geworden. In Wirklichkeit kommt es nur darauf an, daß die Geſamtwirkung des Stückes überwiegend luſtvoll iſt, das heißt, daß das Unluſtbereitende ſo verteilt iſt, daß es nicht die angenehmen Gefühle erdrückt. Lauter glückliche Geſchehniſſe wirken fade wie Zuckerwaſſer. Unluſt dagegen, mit Luſt gemiſcht, wirkt ſteigernd, würzend, prickelnd, je nachdem die Miſchung iſt.

Und zwar können wir bei Einführung der Unluſt zwei Arten unterſcheiden: eine ſukzeſſive und eine ſimultane. Im erſten Falle wechſeln Luſt und Schmerz miteinander ab, im zweiten Falle bilden ſie ſolche komplexen Gefühle, in denen Luſt und Unluſt zu ſogenannten Miſchgefühlen verſchmelzen.

Betrachten wir zunächſt die ſukzeſſive Verteilung, wo heitere und betrübende Motive abwechſeln. Wir haben das in faſt allen Werken. Auf naiver Stufe ſind düſtere und heitere Handlung ſorgfältig geſchieden, wechſeln ſäuberlich ab, indem z. B. in die Tragödie Harlekinſzenen eingelegt werden, oder neben einer tragiſchen Haupthandlung eine luſtige Nebenhandlung herläuft, was ſich noch bei Shakeſpeare kunſtvoll verwandt findet. Indeſſen nähert ſich die ſukzeſſive Verteilung von Luſt und Schmerz, je höher das Kunſtwerk ſteht, um ſo mehr der ſimultanen Form, indem nämlich der Zuſchauer ſie nicht als getrennt empfindet, ſondern ſie ihm zu höherer Einheit zuſammenklingen wie Disharmonien und Harmonien in einem Muſikſtück. Je höher das Kunſtwerk ſteht, um ſo mehr verflechten ſich Heiteres und Düſteres, und ſie bilden eine ſolche Einheit wie auf Gemälden, wo das Licht ja erſt durch den Schatten zum Leuchten gelangt. So empfindet der wahre Leſer die heiteren Szenen bei Shakeſpeare nicht als etwas von den düſteren Getrenntes, ſondern die Narrenwitze im Lear dienen erſt dazu, das Schauerliche im Schickſal des Königs in ſeiner ganzen Größe uns fühlbar zu machen; und andrerſeits

empfinden wir ein dargestelltes Glück erst als Glück, wenn es eine Lösung aus Sturm und Qual ist. Das Nacheinander klingt zusammen zum Nebeneinander.

Daß reine Lust fade und ermüdend wirkt, können wir überall im Leben beobachten. Wie diejenigen Speisen am höchsten gewertet werden, die am raffiniertesten Lust und Unlust mischen, das Süße durch Bitterkeit oder Schärfe würzen, so ist's in aller Kunst. Und zwar können wir in den einzelnen Künsten eine ganz bestimmte Kurve bemerken, die von einer geringeren Unlustbeimischung zu immer stärkeren Dosen führt und ins krankhaft Pervertierte umschlagen kann, so daß etwas, was normalen Menschen nur reine Unlust, Ekel, Widerwille zu erregen pflegt, von besonders raffinierten Individuen noch als höchst pikantes Mischgefühl von prickelndem Zauber genossen werden kann. Analysiert man jene Gefühle, die Dichter wie Baudelaire, Wedekind, Heinrich Mann zu erregen lieben, so wird man Beispiele genug finden, daß Ekel und Abscheugefühle künstlerisch als positive Wirkungen verwandt werden. Auch bei ganz großen Künstlern kommt solches zuweilen vor. Wenn man bedenkt, in welchen Schauerlichkeiten Dostojewski in den Brüdern Karamasow herumwühlt, so wird auch in diesen Fällen der natürlich empfindende Leser das als krankhaft bewerten, obwohl das natürlich die Möglichkeit künstlerischer Wirkungen nicht ausschließt.

In der Tat zeigt sich, daß die stärksten Wirkungen in der Dichtung stets durch die Erregung von Mischgefühlen ausgegangen sind. So tragen die beiden ausgeprägtesten Formen der poetischen Wirkung, Tragik wie Komik, unverkennbaren Mischcharakter. Und zwar hat man zwei Arten von Mischgefühlen unterschieden: die ruhigen und die prickelnden oder pikanten. In Wirklichkeit führt ein kontinuierlicher Übergang von den einen zu den andern, was den Wert der beiden Unterscheidungen natürlich nicht aufhebt, obwohl der Unterschied nur in der stärkeren Dosis von Unlust liegt, der den pikanten Mischgefühlen innewohnt. Dadurch wird auch der ethische Charakter verschoben; denn es ist ethisch nicht gleichgültig, ob sich die Gefühle der Menschen so pervertieren, daß Unlust als Lust empfunden wird. Genau so wie sich physisch ein allzu starkes Schwelgen in Pikanterien von Speisen und Trank zu rächen pflegt, so auch psychisch. Davon jedoch später. Vorläufig wende ich mich zu einer Analyse der beiden wichtigsten Wirkungsarten der Poesie, des Tragischen und des Komischen.

8. Eine der wichtigsten Wirkungen, deren Erfolg über die Jahrtausende hin erprobt ist, stellt die tragische Wir[illegible] vergleicht man jedoch

alles das, was im Laufe der Jahrtausende als tragisch gegolten hat, so merkt man, daß sich hier ganz fundamentale Unterschiede finden, und daß alle jene, zum Teil auf metaphysische Spekulationen zurückgehenden Formulierungen des Tragischen, wie sie in der Philosophie umgehen, meist nur einzelnen Arten des Tragischen gerecht werden. — Wir werden bei unsrer Analyse der tragischen Wirkung durchaus unsre empirische Methode festhalten, und wir konstatieren zunächst, daß es ein psychologisches Faktum ist, das sich in allen tragischen Wirkungen findet: die Tatsache, daß Eindrücke, die als solche nur geeignet sind, tiefsten Schmerz und andre Unlustgefühle auszulösen, in ihrer Gesamtheit dennoch eine Wirkung haben, die im wesentlichen lustvoll ist. Ist letzteres nicht der Fall, überwiegen die Unlustgefühle, so charakterisieren wir die Wirkung als niederdrückend, traurig, beengend, aber nicht als „tragisch". Die tragische Wirkung schließt eine Erhebung über die Unlust als wesentlichsten Faktor ein.

Das psychologische Problem liegt nun darin, wie diese Umkehrung entsteht. Mustern wir danach die tragischen Wirkungen durch, so finden wir sehr viele Verschiedenheiten, aber kaum etwas Durchgehendes. Es muß uns an dieser Stelle genügen, einige der charakteristischen Fälle darzulegen.

Eine einfache Paralysierung der Unlust kann schon durch das Unterbewußtsein gegeben sein, daß alles nur Spiel ist, und zum mindesten kann schon das Erwachen aus dem schweren Traum zuweilen eine solche Erlösung darstellen, die alles Vorhergehende in andres Licht rückt. Indessen genügt das natürlich nicht. Auch bloß das Miterleben schrecklicher Geschehnisse an sich kann ein gewisses Lustgefühl hervorrufen, das man als „Funktionsgefühl" bezeichnet hat, weil die bloße Durchrüttelung unsrer Nerven mit Lustgefühlen verknüpft sein kann. Der Reiz von Schauerromanen liegt zum großen Teil auf diesem Gebiete, und unsre Kinematographen und Vorstadtbühnen machen sich solche Wirkungen reichlich zunutze. Daß auch Grausamkeit, zuweilen sogar sadistische oder masochistische Gefühle mitspielen dabei, wird nicht bestritten werden können. Indessen stellen alle diese Dinge höchstens eine primitive Vorstufe des Tragischen im höheren Sinne dar. Dieses beginnt erst dort, wo ethische Ideen mitspielen. Und in der Tat ist das Tragische immer als etwas Tiefethisches empfunden worden. Und aus gewissen ethischen Gefühlen schöpfen wir darum das tiefste Lustgefühl, die eigentliche Erhebung über das Schreckliche der Tragik. Diese ethische Erhebung aber kann auch sehr verschiedener Art sein, und ich möchte nur drei der wichtigsten Formen hervorheben. Die eine möchte ich die Schuldtragik nennen: Hier tritt

als ethisch unlustlösendes Moment das Gefühl ein, daß das Schreckliche des Geschehens die Strafe einer Schuld sei, daß eine immanente Gerechtigkeit in der Welt herrsche, und daß darum alles Übel verdient sei, während die Tugend ihren Lohn finde. Diese Art der Tragik, die in ihrer banalen Form ästhetisch ebenso minderwertig ist wie ethisch, ist großen Dichtern nie genügend gewesen. Auch Schiller, obwohl ihn der Begriff der tragischen Schuld immer wieder beschäftigt hat, ist praktisch in seinen bedeutendsten Werken doch weit entfernt, nur so die Tragik zu fassen. — Die zweite Form der Tragik möchte ich die Resignationstragik nennen. Hier unterwirft sich der Mensch einer übergewaltigen Macht, dem Schicksal oder den Göttern, und durch diese Unterwerfung findet er religiösen Trost, inneren Frieden, auch wo er äußerlich zerbricht. Dies ist die religiöse Tragik des „König Ödipus" und aller Schicksalsstücke großen Stils. Diese Furcht, die Selbstdemütigung vor der höheren Macht, wird hier Moment religiöser Erhebung und Läuterung. Die dritte Form der Tragik nenne ich die heroische Tragik. Sie schöpft ihr erhebendes Moment aus dem heldenhaften Kampf, dem todüberwindenden Heldentrotz des kämpfenden Menschen, für den Tod und Untergang ihre Schrecknisse verlieren, und der darum auch dort, wo er äußerlich unterliegt, innerlich Sieger bleibt. Ein solcher Kampf, der bis zur Vernichtung geführt wird, löst eben im Menschen die gewaltigsten Gefühle aus, deren er fähig ist, und so scheint uns der tragische Held, der über Tod und Untergang hinweg seinem Willen folgt, die edelste Verkörperung des Menschen, und mit einem gewissen Rechte hat darum die Tragödie in den meisten Zeiten als höchste und vornehmste Kunstform gegolten.

9. Auch über die Wirkung des Komischen in seinen verschiedenen Formen ist viel gestritten worden, ohne daß eine Einigung erzielt worden wäre. Mir scheint, daß der Hauptfehler der früheren Theorien darin liegt, daß man nach einer psychischen Einheit gesucht hat, während die Einheit nur auf physiologischem Gebiete liegt, im Lachen, bzw. im Lächeln. Wir schließen uns dabei jener berühmten Lehre über das Wesen der Gefühle an, wie sie von Lange und James formuliert worden ist. Sie lautet, daß die Gefühle nur die psychische Begleiterscheinung gewisser körperlicher, vasomotorischer oder mimischer, Vorgänge seien. Für kein Gebiet scheint mir das besser zu passen als für das des Komischen. Ich formuliere diese Tatsache so: wir lachen nicht, weil in unserm Bewußtsein komische Gefühle erregt sind, sondern, weil wir lachen, treten jene Gefühle ein. Der Beweis ist leicht zu erbringen. Werden wir infolge der Nach-

ahmungssuggestion zum Lachen gebracht, sofort tritt in uns eine psychische Wandlung ein. Und indem wir das Lachen (wozu allerdings auch die bloß inneren Prozesse, wie Zwerchfellerschütterung gehören) unterdrücken, werden wir ernst.

Was nun ist das Lachen? Hier ist zunächst zu bemerken, daß das Lachen ganz verschiedenen Ursprungs, ganz verschiedener Natur und von ganz verschiedener Wirkung sein kann, was nur von der oberflächlich hinsehenden Sprache unter einen Begriff gebracht wird, in der Tat freilich oft miteinander verschmilzt. — In fast allen Fällen jedoch ist das Lachen biologisch als eine Ableitungsreaktion zu erklären.

Ich stelle nun einige der wesentlichsten Fälle zusammen. Wir beobachten beim Kinde oder auch beim Erwachsenen oft ein Lachen, das scheinbar grundlos aus übergroßem Wohlbefinden quillt, das Lachen des Übermutes. In diesem Falle fasse ich das Lachen als eine natürliche Ableitung bei allzu guter physischer Ernährung des Nervensystems, das sich austoben muß. Der psychische Begleiter ist sonnigste ausgelassene Heiterkeit. Als Ableitungsreaktion ist das Lachen auch in allen jenen Fällen zu fassen, wo eine leichte Unlust gleichsam abgeschüttelt werden soll. — Physisch kann diese Unlust etwa durch Kitzeln erregt werden. Das Lachen ist eine Art von Abwehr und Befreiung von dem leichten Unlustgefühl. Ähnlich ist psychisch das Lachen aufzufassen bei jeder Art von Verblüffung. Wenn uns jemand einen harmlosen Streich gespielt, uns in den April geschickt hat, so lachen wir. Durch das Lachen befreien wir uns von einer leichten Unlust. Diese Verblüffung ist ja das Wesen der weitaus meisten Witze, wo unserm Intellekt gleichsam ein Streich gespielt wird und wir uns von der leichten Unlust befreien. Verstärkt wird das noch durch ein soziologisches Element, indem wir uns durch das Lachen vor andern — mögen sie auch nur gedacht sein — gleichsam salvieren, daß wir nicht hereingefallen sind oder wenigstens den Hereinfall erkannt haben und ihn so abschieben. Eine dritte Art des Lachens ist das Hohnlachen, das auch mimisch sich unterscheidet von den früheren Arten. Es ist der Ausdruck des Selbstgefühls, das gesteigert ist durch eine Blamage oder eine Torheit andrer. Auch hier kommt der soziologische Faktor hinzu, daß wir es oft nach außen ausdrücken wollen und durch diesen Ausdruck in uns jene Heiterkeit erzeugen, die wir auch Schadenfreude nennen. Daher die stets wirksame Lacherregung der Dummheit, der Prügel, die andre bekommen usw. Ebenfalls eine Art der Komik ist der Humor. Sein Ausdruck ist mehr das Lächeln als das Lachen. Oft ist es eine leise Weh-

mut, die dadurch abgeleitet wird. Daher die alte Definition, daß der Humor ein Lächeln unter Tränen sei. In der Tat sind viele Humoristen im Grunde tief wehmütig gestimmt, und der Humor ist eine Waffe gegen die Schwermut, also auch eine Ablenkung. Besonders charakteristisch tritt das beim Galgenhumor hervor.

Wir haben hier nur einige Hauptarten des Lachens gekennzeichnet. Es kann an dieser Stelle nicht auf Vollständigkeit ankommen. In den meisten Fällen fallen mehrere der Arten zusammen. So mischen sich in vielen Fällen Lachen des reinen Übermuts und Hohnlachen, oder Hohnlachen und Verblüffungslachen oder gar noch mehr als zwei Gattungen des Lachens. Die Analyse ist nicht immer ganz leicht, doch werden sich meistens die Fälle hierauf zurückführen lassen.

Die Kunst des komischen Dichters liegt also nun darin, daß er jene leichten Unlustzustände hervorruft, die das Lachen als Abwehrreaktion bewirken. Er verblüfft und überrascht uns also, oder er versteht jene leise Wehmut zu erwecken, die das Lächeln hervorruft. Oder er zeigt uns Menschen und Geschehnisse, die unser überlegenes Lachen provozieren, indem er unser Selbstgefühl durch Vorzeigen fremder Dummheit oder fremden Ungeschicks steigert und so jene Reaktion hervorruft. Die Ironie ist meist eine Mischung von Verblüffung, die durch den sprachlichen Ausdruck bedingt ist, und von Überlegenheit. Die Satire weckt meist reines Hohnlachen, das durch Herabdrückung des Gegners hervorgerufen wird. Was eine solche physiologische Theorie des Lachens voraus hat vor andern, ist vor allem, daß sie das Lachen biologisch verständlich macht als eine Ablenkung, und daß sie damit auch das Lustgefühl erklärt, das eben durch jene Ablenkung bedingt wird. Nicht immer geht die Heiterkeit dem Lachen voraus, es gibt auch Heiterkeit ohne Lachen, aber dadurch, daß wir lachen, verstärken wir noch jene Heiterkeit, und erst durch das Lachen geben wir ihr jene spezifische Färbung des Komischen, die eben der psychische Begleiter des Lachens ist. Gewiß kann man auch lustig sein bei unterdrücktem Lachen, aber dann sind doch nur die äußerlich sichtbaren Vorgänge unterdrückt. Tatsächlich entsteht das Gefühl des Komischen überall erst dort, wo irgendwie der motorische Mechanismus des Lachens oder Lächelns erregt wird.

Es konnte natürlich nicht unsre Aufgabe sein, alle Stoffgebiete zu besprechen. Nur einige wenige haben wir hervorgehoben, und zwar solche vor allem, die auch stilbildend gewirkt haben. Denn wie wir bereits oben

ausgeführt haben, ist der Gegenstand überaus wichtig für die Ausbildung des Stils, und wir hatten daher das Gegenständliche als eine der Hauptquellen für die Ausbildung von Stilformen bezeichnet. Nehmen wir das Gegenständliche als den zusammenfassenden Gesichtspunkt, so ergibt sich der Gegenstandsstil. In der Tat können wir nun bemerken, daß die meisten der bezeichneten Stoffgebiete stilbildend gewirkt haben, indem wir einen ganz ausgeprägten heroischen Stil, einen religiösen Kultstil, einen komischen Stil finden, die ihre bestimmten Merkmale ausgebildet haben.

Literatur.

Zur Einfühlung vgl. außer Lipps, Volkelt usw. bes.: K. Groos: Die Empfindungen aus dem Körperinnern und das ästhet. Miterleben. Zschr. f. Ästhetik. IV. V. Lee: Weiteres über Einfühlung, Zschr. f. Ästh. V. — Zur Theorie der Gefühle, speziell der Literatur über die peripherische Gefühlstheorie, vgl. den vorzügl. Bericht von M. Kelchner. Archiv f. d. ges. Psych. XVIII.

Zur Tragik: bes. Schiller, Hebbel. — Volkelt: Ästhetik des Tragischen 2. Aufl. 1906. P. Ernst: Weg zur Form 1904. Walzel: Über das Tragische (Bericht über den 1. Kongr. f. Ästh.).

Über Komik: Th. Lipps: Komik und Humor 1898. Bergson: Le Rire.

Fünftes Kapitel.

Die Arten der Darbietung und ihr Stil.

1. Wir besprechen nunmehr diejenigen Stilformen, die sich durch die Art der Darbietung vor allem herausgebildet haben, und deren man seit alters als Hauptgruppen Epik, Lyrik und Dramatik unterscheidet. Wir lehnen dabei die Frage als müßig und unbeantwortbar ab, welche der drei Formen die älteste ist. Denn einmal geben uns die spärlich vorhandenen Denkmäler aus frühester Zeit nur sehr dürftiges Material zur Beantwortung; andrerseits haben wir keinen Beweis dafür, daß die Entwicklung überall parallel lief. Längst wissen wir, daß die Ansicht, am Anfang aller Literaturgeschichte habe das Epos gestanden, falsch ist; Homer und das Nibelungenlied sind Schlußsteine langer Entwicklungen, nicht Anfänge.

Wenn wir nach den dürftigen Überlieferungen etwas Allgemeines aussagen wollen, so können wir feststellen, daß die verschiedenen Gattungen überhaupt kaum nacheinander in Erscheinung getreten sind und noch weniger sich auseinander entwickelt haben, vielmehr haben sie sich allmählich herausgebildet aus einer primitiven Kunstübung, die nicht einer der drei

Gattungen allein zuzurechnen ist, wohl aber Elemente von allen dreien, dazu noch Elemente der Musik und des Tanzes enthält. — Wir kennen die Existenz derartiger Werke aus der Kunst heutiger primitiver Völker, und auch die ältesten Beispiele der großen Literaturen lassen das erschließen, daß die älteste Dichtung ein episches Element enthielt als Darstellung irgendeines Faktums, daß dieser Bericht aber viel weniger auf sachliche Darstellung als auf Gefühlserregung ausging und daher sich der Lyrik näherte, daß er meist gesungen und mit Tanz und Mimik begleitet wurde, so daß auch bereits dramatische Elemente darinnen sind. So sind die ältesten Siegeslieder der hebräischen Poesie: „Mirjam die Prophetin nahm eine Pauke in die Hand; und alle Weiber folgten ihr hinaus mit Pauken am Reigen. Und Mirjam sang ihnen vor: Lasset uns dem Herrn singen, denn er hat eine herrliche Tat getan, Mann und Roß hat er ins Meer gestürzt" (2. Mos. 15, 20). Und ähnlich ist das Siegeslied 1. Sam. 18, 7 nach Davids Sieg über Goliath: „Die Weiber sangen gegeneinander und spielten und sprachen: Saul hat tausend geschlagen, aber David zehntausend!" Hier tritt deutlich neben dem Episch-Lyrisch-Musikalischen auch das Dramatische heraus. Und diese Gesänge sind ganz von derselben Art, wie wir sie noch heute bei primitiven Völkern finden und die wir daher als die Urzelle für alle spätere Dichtung ansehen dürfen.

2. Die Überlieferung gibt uns als erste ausgebildete Form das Epos, indessen läßt die genaue Betrachtung darin wieder ältere Elemente erkennen (auch Funde wie das Hildebrandslied stützen das), die mehr balladenhaft-lyrischen Charakter tragen, aber vermutlich auch dem Vortragenden zu allerlei dramatischen Künsten Gelegenheit geben. Dazu ist der Umstand, daß reine Lyrik in frühester Zeit nicht aufgezeichnet wurde, kein Beweis dafür, daß sie nicht vorhanden gewesen sei. Eine ausgebildete dramatische Kunst freilich setzt eine gewisse Höhe der äußeren Zivilisation voraus, doch finden wir bereits bei Australiern und andern ganz primitiven Völkern Tanzübungen, die an Dramatik gemahnen, und eines der ältesten Denkmäler der französischen Literatur, der Sponsus, ist dramatisch. Wir werden also mit aller Vorsicht nur sagen können, daß die Formen der Darbietung, wie wir sie heute finden, sich in langsamer Entwicklung ausgeprägt haben, aus einer Kunstübung heraus, die noch ziemlich undifferenziert die verschiedenen Elemente vermischt enthielt. Und es wird sich zeigen lassen, daß auch heute noch diese Entwicklung nicht stille steht, sondern auf immer größere Differenzierung ausgeht. So steht der moderne Roman in der Form der Lyrik ferner als das Versepos, das

Drama Ibsens enthält weniger rein epische und auch lyrische Elemente als das Shakespeares oder gar das der Attiker, die symbolistische Lyrik verzichtet auf jegliche epische oder dramatische Gestaltung in einem vorher nicht bekannten Maße. Natürlich lassen sich auch Reaktionen nachweisen; im großen und ganzen jedoch strebt der dichterische Stil nach immer größerer Spezialisierung, obwohl selbstverständlich völlige Reinkultur des Epischen oder Lyrischen keineswegs ein Ideal darstellt.

Diese Entwicklung der Stilformen der Darbietung nun ist mit innerer Notwendigkeit vor sich gegangen, und es wird unsre Aufgabe sein, die Bedingungen dieser Entwicklung klarzulegen. Verhältnismäßig am wenigsten kommt die Willkür des Dichters in Betracht. Gerade die größten Künstler haben selten versucht, neue Formen zu schaffen, sondern haben nur die vorhandenen in genialer Weise benutzt. So hat man bemerkt, daß Goethe keine neue Versform, keine neue Strophe geschaffen hat. Die meisten Versuche, aus Willkür oder Theorie heraus neue Formen zu schaffen, sind gescheitert. So ging es mit den Versuchen der deutschen Romantik, der Fr. Schlegel, Novalis usw., die aus der Reflexion heraus eine neue Form des Romans finden wollten, so erging es mit der Holzschen „Revolution der Lyrik" und vielen andern. Da, wo das Verfahren des Dichters nicht feinste Fühlung behielt mit allen andern Faktoren, ging es in die Irre. — Viel wichtiger ist die Konstitution des Publikums, denn dieses ist es, was vor allem über Bestehen oder Nichtbestehen künstlerischer Formen entscheidet. Sein Beifall oder seine Ablehnung wirkt ungeheuer stark zurück auf die Entwicklung der einzelnen Formen. Diese müssen daher aufs genaueste der psychologischen Verfassung, Aufnahmefähigkeit usw. des Publikums angepaßt sein. Ferner kommen in Betracht die Stoffe, die ebenfalls bedingend wirken für die Ausbildung der Formen. Denn nicht jeder Stoff paßt für jede Form. Stoffe heroischen und tragischen Charakters eignen sich besser für die große Szene oder das große Epos; das Zierliche, Liebliche, Idyllische wird sich am liebsten in lyrischen Formen äußern. Vor allem aber brachte auch die Art der Darbietung selber, wenn sie einmal gewählt war, eine ganze Menge in ihr selber liegender Momente mit sich, die bedingend für die Form werden mußten. Es macht einen großen Unterschied, ob ein Stoff gesungen, gesprochen oder gelesen wird. Nur der Laie meint, es sei in der Kunst alles mit allem möglich. In Wirklichkeit haben die großen Künstler niemals versucht, Schwierigkeiten gewaltsam zu forcieren, sondern sie haben ihnen sorgfältigst Rechnung getragen, wie ein großer Stratege auch nicht

die Schwierigkeiten des Terrains durch Gewaltmärsche zu zwingen pflegt, sondern sich auch die scheinbaren Hindernisse zu Verbündeten zu machen weiß. So sind oft scheinbare Nötigungen Mittel zu stärksten Wirkungen geworden. Der Zwang zur Akteinteilung aus Rücksicht auf die Aufnahmefähigkeit des Publikums z. B. hat jene klare Disposition und Geschlossenheit der Form mit sich gebracht, die das Drama vor dem oft uferlosen Roman voraus hat.

Alle diese Momente wirken zusammen und greifen ineinander, um jene Kunstformen zustande zu bringen, die sich als ziemlich stabil erwiesen haben im Lauf der Geschichte. In der Regel wird in der Kunst — wie im gesellschaftlichen Leben — das Vorhandensein fester Formen als Erleichterung, nicht als Erschwerung empfunden. Nur unreife Stürmer und Dränger pflegen Sturm zu laufen gegen die mit Notwendigkeit gewordene Tradition, gewöhnlich aber führt auch dieser Sturm und Drang, falls etwas dahinter war, nur zu solchen „neuen" Formen, die sich bei Lichte besehen als geringfügige Modifikationen der alten erweisen.

3. Als das Wesen der **Epik** gilt seit alters die erzählende Darstellung von Geschehnissen. Um nun die Kunst des Epikers gegen die des Lyrikers abzugrenzen, hat man oft seine „Objektivität" herangezogen. Diese Annahme besteht zu recht, wenn man damit die größere Sachlichkeit des Epikers meint, dem es in erster Linie auf die Darstellung von Tatsächlichkeiten ankommt und für den die Erweckung von Gefühlen erst sekundär ist, während für den Lyriker es auf die Gefühle in erster Linie ankommt, wogegen ihm die Darstellung von objektiven Tatsachen höchstens Mittel zum Zweck ist.

Indessen hat man den Begriff der Objektivität auch im Sinne der „Unparteilichkeit", ja der „Unpersönlichkeit" des Dichters gefaßt. Nun liegt auf der Hand, daß eine völlig unpersönliche Darstellung, wenn so etwas überhaupt möglich wäre, aufhören würde, Kunst zu sein. Aber auch die Forderung der Unparteilichkeit ist nur bis zu einem gewissen Grade zulässig. Denn tatsächlich zeigt es sich, daß die größten Epiker seit Homers Zeiten ihre Gunst ungleich verteilt haben, was sich in kleinen Beiworten wie in der gesamten Licht- und Schattengebung offenbaren kann. Und gerade die persönliche Anteilnahme des Erzählers, seine Zwischenrufe, Reflexionen können oft dem Stil eine ganz besondere Wärme und Lebendigkeit verleihen. Man denke an Kleists „Anekdote aus dem letzten preußischen Kriege", wo gerade die unverhohlene Bewunderung

des erzählenden Wirtes für den Helden der ganzen Geschichte jenes prachtvolle Tempo und Feuer verleiht. Nur wenn der Leser die Parteilichkeit des Dichters als Ungerechtigkeit empfindet, stört sie. Sonst könnte man gerade in einer gewissen subjektiven Färbung durch das Medium des Erzählers das Wesen des Epischen sehen, vor allem im Gegensatz zum Dramatischen. So hat besonders K. Friedemann neuerdings es als das Wesen des Epischen bezeichnet, daß uns die Geschehnisse nicht direkt, „sondern durch ein organisch mit der Dichtung selbst verwachsenes Medium übermittelt werden". Trotzdem ist dabei zu bedenken, daß alle Epiker in großen Partien ihrer Werke die Personen selber sprechen lassen, ohne daß ihre Reden durch ein Medium hindurchgegangen wären, und vielleicht ist es doch zu weit gegangen, wenn man nur jene indirekte Form als „eigentliche" Erzählung gelten läßt. Denn alle sprachlichen Elemente seines Stoffes nehmen für den Dichter insofern eine besondere Stellung ein, als sie seiner Darstellung unmittelbar zugänglich sind, während er alles nichtsprachliche Geschehen erst transponieren muß. Daher lag es für ihn nahe, alles Dialogische unmittelbar zu geben, zumal er durch indirekte Wiedergabe sich mancher ausgezeichneter Einzelheiten für die Charakterisierung und die lebendige Wirkung entschlagen würde. So müssen wir doch nach den vorliegenden Kunstwerken gerade diese Doppelheit zwischen mittelbarer Erzählung und direkter Wiedergabe des Dialogs als das Wesen der Epik ansehen. Daß die Einheit des Werkes nicht darüber verloren geht, ist im Versepos schon durch die Versform gewährleistet, und auch im Roman pflegt oft ein gemeinsamer Rhythmus, eine auch den Dialog durchdringende persönliche Färbung und Stilisierung die Stileinheit zu wahren. Natürlich gibt es auch Werke genug, wo diese Einheit fehlt, wie in den naturalistischen Romanen mit mundartlichem Dialog.

Alles in allem zeigt sich, daß eine ganz scharfe Abgrenzung des Epischen gegen Lyrik und Dramatik nicht möglich ist. Es gibt unzählige Übergangsstufen, und wir können nur ganz allgemein sagen, daß das Wesen des Epischen gegenüber dem Lyrischen sich als größere Betonung des Sachlichen und Zurücktreten der Subjektivität darstellt, während eine größere, durchgehende subjektive Färbung aller sachlichen Darstellung wieder gegenüber dem Dramatiker für den Epiker bezeichnend ist.

4. Betrachten wir nun die einzelnen Formen der Epik, wie sie auf uns gekommen sind, so scheinen fast überall am Anfang kürzere balladenhafte Lieder gestanden zu haben. Und zwar ist dieser Balladenstil ganz klar gekennzeichnet als für den mündlichen Vortrag gedacht, wohl meist für den

mit Musik kombinierten Vortrag. Aus diesem Umstand, daß sie mündlich vor einer Masse von Zuhörern vorgetragen wurden, erklärt sich der Stil dieser Werke, der in vielem dem Drama nahe verwandt ist, das zum Teil unter ähnlichen Bedingungen sich entwickelt hat. Als Charakteristika des Balladenstils ließen sich etwa nennen in formaler Hinsicht: Kürze und Prägnanz des Vortrags, Raschheit des Tempos, und in inhaltlicher Hinsicht: höchste Wucht der Motive, daher mit Vorliebe Kampf, Leidenschaft, Tod und jenes Grausen, das von überirdischen Mächten ausgeht und das in früheren Zeiten noch mehr als in unsern den Menschen bis ins Innerste erschüttern mußte. Über die Gründe gerade dieser Stilmomente aus der beabsichtigten Wirkung auf ein Massenpublikum wird unten gesprochen werden, wo es sich um das Drama handelt. Derartige balladenhafte Lieder scheinen nun überall den großen Epen zugrunde gelegen zu haben, die wir in den Frühzeiten unsrer Literaturen finden. Wie alte Säulen und Mauerreste in späteren Gebäuden erkennen wir jene noch in den großen Epen.

5. Freilich erwachsen nun eine ganze Reihe von Problemen, sobald man diese Verarbeitung der alten Lieder genauer ins Auge faßt. Früher glaubte man mit Wolf und Lachmann, daß es sich um eine Sammlung und Aneinanderreihung solcher Einzellieder gehandelt habe. Dieser „Sammeltheorie" nun stehen gewichtige Bedenken entgegen. Denn nicht etwa ist der Stil der großen Epen derselbe wie in den Balladen, nein, nur an einzelnen Stellen noch erkennen wir den Balladenstil. Sonst aber findet sich eine durchgreifende Verschiedenheit, die durch die Sammeltheorie nicht im geringsten erklärt ist. Besonders A. Heusler hat auf diese Schwierigkeiten hingewiesen. Er bezeichnet die Stilgegensätze als liedhafte Knappheit einerseits und epische Breite andrerseits. Dazu kommen die allerdings nicht so durchgehenden Gegensätze mündlich: schriftlich, gesprochen: gesungen und auch oft strophisch und nichtstrophisch.

Heusler stellt darum der Sammeltheorie eine andre gegenüber, die man als die „Schwelltheorie" bezeichnen könnte. Er schreibt: „Die Heldensagen haben in Deutschland vom 5. bis zum 12. Jahrhundert zwar sehr bedeutende Umgestaltungen erfahren, aber ein sonderlich reicher Zuwachs wurde auch den Sagen, die gut in der Erinnerung hafteten, nicht zuteil. Sie bleiben kurze Liedinhalte, mit einem bescheidenen Bestande an Szenen und Personen. Dies hinderte nicht, daß die Lieder derselben Sagen in Einzelheiten ein gewisses Sondereigentum erwarben. Die Möglichkeit war vorhanden, durch Zusammentragen dieser Sonderzüge ein

reiches, gegliedertes Bild der Sage zu schaffen. Dies hat die oberdeutsche Ependichtung des 12. und 13. Jahrhunderts getan. Sie hat außerdem durch subjektive Neuschöpfung, von den andern Erzählgattungen mehr oder minder befruchtet, die Zahl der dramatischen Auftritte und bedeutsamen Gestalten vermehrt, die alte Sage in ihrem eigenen Geiste weiter ausgedichtet. Sie hat drittens, und das ist das wichtigste, die Darstellungsart von Grund auf umgewandelt, nämlich die liedhafte Gedrungenheit der bisher üblichen Sagenpflege zu erzählerischer Breite nach dem Vorgang geistlicher und höfischer Epik hinübergeführt."

Man wird in der Hauptsache sich den Vorgang so vorstellen können und ähnlich auch bei andern Völkern. Wo aber liegt der tiefere Grund dafür? Nach unsrer Anschauung kann kein Zweifel sein, daß wir ihn in der Art der Darbietung zu suchen haben. Vor allem durch die Verbreitung der Schrift wurde es möglich, dem Stoffbedürfnis des Publikums in größerem Maße Rechnung zu tragen. Und zwar wurde das in zwiefacher Hinsicht getan, einmal, indem man immer weiter in die Länge spann, andrerseits indem man verbreiterte. Parallel damit ging das Zurücktreten des musikalischen Vortrags, wodurch gewisse Stileigenheiten der Ballade wie die Wiederholungen, der Gleichlauf der Sätze, die Symmetrie der Perioden ihrer Wurzeln beraubt wurden. Außerdem mußte das als Ersatz für die schwindende Intensität der Wirkung eine größere Extensität durch Detailschilderungen, Episoden usw. mit sich bringen, was alles den Stil des großen Epos bedingt.

Alles in allem kann man sowohl aus der Sammeltheorie wie aus der Schwelltheorie einen richtigen Kern entnehmen. Gewiß ist die Schwellung außerordentlich wichtig gewesen, doch nicht so durchgreifend, als daß nicht an vielen Stellen deutlich der alte Balladenstil erhalten geblieben wäre. Bedingt aber ist alles durch die neuen Möglichkeiten der Darbietung, das Aufkommen der Schrift und das Zurücktreten des musikalischen Vortrags wie des Vortrags vor großem Publikum. So stellen die großen Epen (noch stärker als die Volksepen das höfische Epos) einen Übergang zum Prosaroman vor, bei dem noch gründlicher aufgeräumt wurde mit den ursprünglichen Stilformen der erzählenden Kunst.

6. Wir pflegen heute, wenn wir von epischer Kunst sprechen, den Roman meist dem alten Versepos gleichzuordnen, indem wir scheinbare Äußerlichkeiten, wie den Vers usw., auf die leichte Achsel nehmen. Gewiß lassen sich beide Formen unter dem Gesichtspunkte des Erzählens zusammenordnen, trotzdem ist der Roman, wenn er auch der Erbe des Vers-

epos ist, darum nicht identisch damit. Der Vers allein macht's nicht; der Unterschied liegt tiefer, was schon dadurch zum Bewußtsein gebracht werden kann, daß man etwa die „Odyssee" und den „Trompeter von Säckingen" vergleicht; erstere ist ein Epos, letzterer ein Roman in Versen. — Es ist nicht nur die äußere Form, es ist auch die „spezifische Schwere" des Inhalts, die Abrundung einzelner Teile und andres, was das alte Epos im Innersten vom Romane unterscheidet.

Der Hauptgrund für alle diese Unterschiede ist auch hier in der Art der Darbietung zu suchen. Das alte Epos, wenn es auch schon geschrieben wurde, war doch in ganz anderm Maße für die Rezitation und den mündlichen Vortrag geschaffen als der Roman. Auch das Kunstepos, noch Dante und Tasso wurden öffentlich rezitiert und vorgelesen. Das Aufkommen des Romans fällt dagegen mit dem Buchdrucke zusammen. Indem das Werk aber für die Einzellektüre bestimmt wurde und vom Einzelleser daher in seinen Wirkungsfaktoren bedingt wurde, mußte ein tiefgreifender Unterschied eintreten. Wandlungen, die bereits das große Versepos gegenüber der Ballade zeigte, mußten jetzt in noch viel konsequenterer Weise sich ausbilden. Alle jene Beschränkungen, die Konzentration und Rücksicht, die ein unmittelbar gegenwärtiges, in großer Zahl wirksames Publikum vom Dichter forderte, fallen weg. Die Aufnahmebedingungen wandeln sich völlig; der Einzelleser, der nicht ein abgerundetes Ganze braucht, sondern der nach Belieben die Lektüre unterbricht und wieder aufnimmt, ist die entscheidende Instanz; die Kultur der Sprache, vor allem die Kunst des Verses, die für den Rezitator ein wichtiger Wirkungsfaktor war, verlieren für den leise lesenden einzelnen an Wichtigkeit und werden darum entbehrlich. Dafür wird das Stoffbedürfnis viel größer und kann, da nicht das Gedächtnis, sondern der Druck vermittelt, in ganz anderm Maße befriedigt werden. Aber auch die Qualität des Stoffes wird eine andre. Da das alte Epos, infolge der ganzen Darbietung auf Wiederholung, auf öfteres Gehörtwerden Rücksicht nehmen mußte, so mußte es so machtvolle und reiche Motive haben, die es vertrugen, immer von neuem genossen zu werden. Beim gedruckten Roman, der heute gelesen und morgen von einem neuen verdrängt wird, ist allzu große Schwere und Tiefe der Motive eher der raschen Wirkung schädlich. — Dafür hat er Raum für differenzierte, intime, leise Wirkungen, wie sie wiederum dem großen Epos nicht lagen. Kurz, die Darbietung des Romans ist eine völlig andre, und das wirkt zurück auf den Stil. Vielleicht wirken darum die alten Epen heute nicht mehr wie früher, weil wir sie lesend als Romane

genießen. Der Roman aber, der sich an den Einzelleser wendet, ist recht eigentlich die unserm raschlebenden, differenzierten, individualisierten Zeitalter angemessene Form.

7. Neben dem Roman steht noch die Novelle, die ihrerseits einen eigenen Stil hat, der nicht etwa bloß durch die verschiedene Länge zu charakterisieren ist, wie Gottfried Keller gewollt hat. Auch die nach Inhalten sondernde Unterscheidung, wie sie Spielhagen vorgenommen hat, ist nicht erschöpfend. Man behauptet nämlich, die Novelle stelle einen einzelnen, übrigens entscheidenden Lebensvorgang dar, und sie könne, um diesen Mittelpunkt angeordnet, eine ausbreitende Entwicklung und wesentliche Veränderung der Charaktere nicht bieten. Ähnlich würde die Definition derer lauten, die mit Heyse Boccaccios bekannte Falkennovelle als Mustertypus der Gattung ansehen. — Indessen ist diese inhaltliche Unterscheidung nicht grundlegend; es gibt dickbauchige Romane genug, die keine eigentliche Entwicklung von Charakteren bieten, und echte Novellen, die das dennoch leisten.

Mir scheint, auch hier muß man in der Art des Vortrags das Wesen dieser Stilunterscheidung suchen. Und zwar hat die Novelle ein ganz andres Tempo, einen andern Rhythmus, überhaupt ganz andre innere Maße als der Roman. Wenn auch leider in der modernen Literatur die Stilunterschiede oft völlig verwaschen und vernachlässigt sind, so kann doch darüber, ob echter Novellenstil oder echter Romanstil vorliegt, kaum ein Zweifel sein. — Und zwar dürfte auch hier entscheidend sein die bewußte oder unbewußte Einstellung des Verfassers auf eine bestimmte Art der Darbietung.

Diese aber ist für den Roman, wie bereits ausführlich dargelegt ist, das Lesen im Buch; die Novelle dagegen ist in viel höherem Grade für die mündliche Erzählung oder wenigstens für das Vorlesen geeignet. Wir wissen es, daß die meisten guten Novellendichter ihre Werke gern und oft vorlasen; der Roman bietet ja meist durch seine Länge schon fürs Vorlesen sehr ungünstige Bedingungen. Daß der Kontakt mit der mündlichen Erzählung nicht verloren ist bei der Novelle, zeigt sich vor allem auch darin, daß die echten Novellisten gern in der Geschichte selber einen Erzähler auftreten lassen, dem sie nun die Haupterzählung in den Mund legen; Romane dagegen geben sich oft als Tagebücher, Briefe, Chroniken usw., kurz Geschriebenes, nicht Gesprochenes. Indem aber der Dichter für ein vorhandenes oder gedachtes Hörpublikum arbeitet, muß er sich notwendig dessen Forderungen anpassen, die besonders der Ballade und dem Drama gegenüber so stark hervortreten. Daher steht die Novelle dem Drama auch

näher als der Roman, und man hat wohl gute Dramen aus Novellen, nie aus Romanen geschöpft. Diese Forderungen des Hörpublikums aber sind: straffste Komposition, rasches Tempo, Prägnanz und Drastik der Motive, alles Dinge, die selbst im guten Romane zu fehlen pflegen. Daher sind in der Novelle Abschweifungen, Einlagen gedanklichen oder lyrischen Inhalts unmöglich; man hat das Gefühl, der Hörer würde den Vorleser mit Zurufen wie „zur Sache!" unterbrechen. So bedingt auch für die Novelle die Art der Darbietung den Stil.

Eine Form, die neuerdings in Aufnahme gekommen ist, stellt die Skizze dar, die meist ihre Reize aus besonderer Stimmungsfeinheit schöpft und die sich von der Novelle durch geringere Plastik der Handlung unterscheidet. Man kann in ihr die Prosaauflösung lyrischer Gedichte sehen. Trotz Turgeniew, Huysmans, Altenberg und andern hat die Skizze es jedoch noch nicht zu einer festen künstlerischen Form gebracht. Wie der Roman, die Prosaauflösung des Epos, ist die Skizze ein Produkt für den Druck, nicht für das Rezitieren, wie das eigentliche Lyrikon; in der Regel versagt sie daher auch beim Vorlesen.

8. Die **Lyrik** ist im Gegensatz zu Dramatik und Epik die Kunst des subjektiven Gefühlsausdrucks. Kommt es jenen Gattungen vor allem auf gegenständliche Darstellung an, wogegen der subjektive Gefühlsausdruck zurücktritt, so überwiegt in der Lyrik die Subjektivität, und alles Gegenständliche hat rein symbolischen Wert, ist nichts an sich, sondern lebt nur als Inkorporation der Gefühle des Dichters. Damit ist allerdings, wie überall, zuzugeben, daß die Grenze der Gattungen keine ganz scharfe ist; was hier als lyrisch bezeichnet wurde, ist nicht bloß eine Stilform der Darbietung, sondern eine der fundamentalen Verschiedenheiten im Verhalten des Dichters überhaupt, die wir oben als den Gegensatz zwischen Ausdrucks- und Gestaltungsdichter ausgeführt haben. Es kommen daher in Romanen und Epen Stellen genug vor, die wir als lyrisch bezeichnen können. Hier haben wir es indessen mit derjenigen Kunstform zu tun, die sich der lyrische Dichter als ihm besonders homogen geschaffen hat und wo er nicht ihm wesensfremde Stilgattungen vergewaltigt: der eigentlichen Lyrik.

Für diese spezifische Form des Gefühlsausdrucks ist zunächst charakteristisch die Kürze. Diese ist nichts Äußerliches, sondern entspringt dem tiefsten Wesen dieser Kunst. Ein Gefühlsausdruck wirkt nämlich immer am stärksten, wenn er kurz und möglichst prägnant ist, während Geschwätzigkeit und übergroßer Wortreichtum jede Wirkung aufhebt. Der Erzähler wechselnder Geschehnisse kann in die Breite gehen, derjenige, der nur sein

starkes, überwallendes Gefühl äußern will, würde die Wirkung schwächen durch Wiederholung oder Verwässerung. Wie im Leben, so ist auch in der Kunst das tiefste Gefühl wortkarg und herb, nur das oberflächliche ist geschwätzig. Wir sehen daher, daß die größten Lyriker aller Zeiten kurz gewesen sind im Ausdruck, dafür aber um so prägnanter und wuchtiger; daher auch in der Form die echte Lyrik nicht auf Quantität, sondern auf Qualität geht und die lyrische Form die am feinsten durchgearbeitete und am individuellsten gebildete ist, die auch die geringste Nuance des Gehaltes widerzuspiegeln strebt, während für epische und dramatische Form eine gewisse Gleichförmigkeit charakteristisch ist.

Als Kunst des subjektiven Gefühlsausdrucks steht daher die Lyrik der Musik auch weitaus am nächsten, denn auch deren Wesen ist ja der subjektive Gefühlsausdruck. Daher hat auch die Lyrik am innigsten den Zusammenhang mit der Musik gewahrt, der unsrer Epik völlig, der Dramatik auch meistens verloren gegangen ist. Das ist nicht nur darum der Fall, weil die meisten guten Gedichte sofort in Musik gesetzt werden oder weil viele Lyriker angeben, sie hätten zugleich mit den Worten auch eine Melodie dazu. — Nein, auch die Lyrik selber, die Art, wie wir sie lesen, ist im tiefsten Wesen musikalisch. Wir pflegen Gedichte zu „deklamieren" (das ist nicht tadelnd gemeint), d. h. wir wählen dafür einen Vortrag, der wesentlich abweicht von der gewöhnlichen Sprechweise. Diese Abweichungen nun sind ihrem Wesen nach durchaus musikalisch: Wir haben da zunächst jenen gleichmäßigen Rhythmus, der das Urelement der Musik ist, wir haben die klare Gliederung und Gestaltung durch Zäsuren, Diäresen, Versende mit und ohne Reim, Strophe usw., wir haben den viel stärker modulierenden Tonfall, aus dem nach Spencer sich die Musik ja entwickelt haben soll; wir haben vor allem eine viel stärkere und ausgeprägtere Dynamik, alles das aber sind Elemente, die auch für die Musik charakteristisch sind, und die Musik primitiver Völker, die noch keine Harmonie und keine festen Tonstufen kennen, verwendet im Grunde keine andern. Daher ist die Art unsres Versvortrags auch heute noch durchaus als im Wesen musikalisch zu bezeichnen.

Die Form der Lyrik wird also bedingt sein durch die Rücksicht auf diese akustisch-musikalische Wirkung, und daher sehen wir, daß in aller echten Lyrik die akustisch-musikalischen Elemente der Sprache viel sorgfältiger gepflegt werden als in den andern Dichtgattungen. Natürlich liegt es im gegenständlichen Charakter der Sprache, daß auch stets ein gegenständlicher Inhalt vorhanden ist, der in der reinen Musik fehlt, und so steckt in aller Lyrik

auch ein gegenständliches Element. Indessen würde die Lyrik ihre beste Wirkung verlieren, wenn sie nur die gegenständliche Seite pflegen wollte. Das Ideal ist natürlich völlige Harmonie zwischen musikalischen und gegenständlichen Elementen; immerhin ist es aber noch eher möglich, bei Vernachlässigung der gegenständlichen Klarheit als bei Vernachlässigung der sprachlich-musikalischen Mittel gute Gedichte zu erzielen, und in der Tat ist ja wiederholt in der deutschen Romantik, im Symbolismus usw. die Zurückdrängung des Gegenständlichen als Forderung aufgetaucht. De la musique avant toute chose! — um mit Verlaine zu reden —, Kürze, Prägnanz und möglichste Herausarbeitung aller musikalischen Elemente der Sprache sind also die besonderen Bedingungen für die Wirkung der Lyrik.

9. Je nach dem Gewichte des gegenständlichen Elementes in der Lyrik kann man zwei Arten der Lyrik scheiden: die unmittelbare und die mittelbare. Die erstere spricht direkt, von den rein akustischen Werten der Sprache aufs stärkste unterstützt, das Gefühl aus. Die mittelbare Lyrik gibt das Gefühl gleichsam nur in Spiegelung. Nicht auf direktem Wege suggeriert hier der Dichter seine Gefühle dem Leser, sondern durch dritte Elemente läßt er sie im Genießenden indirekt entstehen. Sei es, daß er ein Landschaftsbild, sei es, daß er gefühlswirkende Ereignisse, die Symbole sind für seine eigenen Gefühle, vor ihm aufrollt. Immer ist das Verfahren indirekt. Je nach der bildmäßigen oder aktmäßigen Symbolik könnte man da wieder von einer schildernden und erzählenden Lyrik sprechen.

Indessen glaube ich durch Beispiele das, was ich meine, am besten veranschaulichen zu können. So gebe ich zunächst als Beispiel für unmittelbare Lyrik Goethes „Mailied". Der Dichter beginnt mit der direkten Aussprache seines subjektiven Gefühls: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur!" Und später folgen beständige direkte Ausrufe: „Und Freud' und Wonne aus jeder Brust. O Erd', o Sonne! O Glück, o Lust! — O Lieb', o Liebe! so golden schön, wie Morgenwolken auf jenen Höh'n!" usw. Man möge die weiteren Ausrufe an Ort und Stelle nachlesen! Daneben unterbrechen allerdings allerlei gegenständliche Sätze den reinen Gefühlsausdruck, aber diese sind überall sekundär. Der Dichter hat sein Gefühl nicht, weil er die Gegenstände sieht, sondern er sieht sie nur, weil sein Inneres von jenem mailichen Liebesglück überströmt, das nun in all diesen Dingen etwas wie ein willkommenes Echo findet. „Wie glänzt die Sonne! Wie lacht die Flur! Es dringen Blüten aus jedem Zweig, und tausend Stimmen aus dem Gesträuch." Alle diese Dinge erwecken nicht im Dichter erst das Gefühl, sie verstärken im besten Falle nur das bereits vorhandene Ge-

fühl und dienen nur als Mittel des Ausdrucks, als Verkörperungen des an sich gestaltlosen Innenlebens.

Ich stelle nun daneben ein Gedicht von durchaus mittelbarem Charakter. Es stammt von Stefan George und ist — unter Beibehaltung der Schreibweise — seinem Buche „Das Jahr der Seele" entnommen.

Komm in den totgesagten park und schau!
Der schimmer ferner lächelnder gestade,
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellt die weiher und die bunten pfade.

Dort nimm das tiefe gelb, das weiche grau
Von birken und von buchs. der wind ist lau,
Die späten rosen welkten noch nicht ganz.
Erlese, küsse sie und flicht den kranz.

Vergiß auch diese letzten astern nicht!
Den purpur um die ranken wilder reben
Und auch was übrig blieb von grünem leben
Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

Man wird durch einen Vergleich mit dem Goetheschen Gedichte sofort den Unterschied erkennen. Der objektive gegenständliche Inhalt tritt in ganz andrer Weise vor, es ist hier kein überquellendes inneres Gefühl, das sich der äußeren Dinge nur als Echo bedient; hier ist die äußere Welt primär und das Gefühl ist sekundär. Der direkte Gefühlsausdruck fehlt vollständig. Nur indirekt durch die Schilderung wird auch in uns die Herbststimmung geweckt, die den Dichter erfüllt. Wie in einem Gemälde wirken die Gegenstände an sich. Es wäre dieses Gedicht dem beschreibenden Typus der mittelbaren Lyrik zuzurechnen, obwohl doch eine leise Handlung die einzelnen Bildelemente zusammenreiht. Gewinnen diese Handlungselemente die Oberhand, so erhalten wir den erzählenden Typus, der nahe an die Ballade heranreicht, obwohl wir solche Gedichte genug besitzen, in denen die Handlung durchaus nur Symbol für eine Stimmung ist und nur als solche einen Wert besitzt. Man nehme Dehmels bekanntes Gedicht „Die stille Stadt":

Liegt eine Stadt im Tale,
ein blauer Tag vergeht;
es wird nicht lange dauern mehr
bis weder Mond noch Sterne,
nur Nacht am Himmel steht.

Von allen Bergen drücken
Nebel auf die Stadt;
es dringt kein Dach, nicht Hof noch Haus,
kein Laut aus ihrem Rauch heraus,
kaum Türme noch und Brücken.

Doch als den Wandrer graute,
da ging ein Lichtlein auf im Grund,
und durch den Rauch und Nebel
begann ein leiser Lobgesang
aus Kindermund.

In diesem Gedichte wird zuletzt ein kleines Geschehen beschrieben, das an sich gar keinen Wert oder Interesse hätte, das ein solches nur dadurch bekommt, daß es eben symbolischen Charakter hat, daß es Gefühle und Stimmungen erweckt. Wie in aller Lyrik ist die Handlung nur ideal, nicht material, wie man das auch ausdrücken kann. Darum wird es also niemand einfallen, dieses Gedicht ein episches zu nennen. Es ist durchaus lyrisch, es kommt nur auf das Gefühl an, für das das Gegenständliche nur Mittel ist. Weil aber das ganze Gedicht auf diesem Mittel ruht, nirgends sich ein unmittelbarer Ausdruck des Dichters findet, so sehen wir es als ein Beispiel der mittelbaren Lyrik an.

Natürlich wollen wir nicht behaupten, daß sich alle Lyrik in diese Kategorien einordnen lasse. Eine solche klare Einschachtelung ist nirgends möglich in der Ästhetik. Wohl aber hätten wir in jenen beiden Typen der Lyrik zwei charakteristische Formen, deren Züge sich sehr oft ziemlich rein finden, und die auch in den Zwischenformen sich nachweisen lassen. Denn sehr viele Gedichte sind Zwischen- und Mischformen, indem nämlich der Dichter eine Zeitlang rein gegenständlich schildert oder erzählt und dann plötzlich mit subjektiven Ausrufen oder Reflexionen unterbricht. So hätten wir in Goethes „Willkommen und Abschied" zunächst ein lyrisches Gedicht vom erzählend-mittelbaren Typus. In der Hauptsache erzählt der Dichter nur seinen Ritt zum Willkommen und dann den Abschied. Aber zuweilen unterbricht er das mit einem unmittelbaren Ausruf seines Gefühls, wie z. B. mit dem Ausruf am Schlusse: „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden! Und lieben, Götter, welch ein Glück!" Es hat nicht an Theoretikern gefehlt, die das als Stillosigkeit bezeichnet haben. Für mein Gefühl geht das viel zu weit und hieße die ästhetischen Theorien überschätzen. Diese sollen dafür da sein, das Kunstgenießen zu fördern, nicht aber das Kunstgenießen durch Aufstellen von künstlichen Barrieren und Vorschriften zu hemmen und zu unterbrechen. Da erfahrungsgemäß von solchen Mischformen stärkste und echteste Wirkungen ausgegangen sind (und gerade z. B. diesem Goetheschen Gedichte gegenüber jenes Verdikt als lächerliche Pedanterie wirkt), so tut die Ästhetik gut daran, diese Erfahrungen anzuerkennen und jene Mischform als gleichberechtigte Stilgattung gelten zu lassen. Daß darin auch Minderwertiges geleistet wird, teilt sie leider mit andern, durch die Ästhetik autorisierten Stilgattungen. Stilreinheit allein ist noch keine Garantie für den Wert.

10. Je nach der Art, wie sich das Ich des Dichters in einem Lyrikon darstellt, hat man ebenfalls Unterschiede gemacht und spricht von Ichlyrik,

Maskenlyrik und Rollenlyrik. Diese Einteilung kann sicherlich praktische Zwecke erfüllen, fundamentale Verschiedenheiten sind damit nicht ausgedrückt, weder vom Standpunkte des Dichters aus noch für den Genießenden.

Das Ich nämlich, das in einer Dichtung spricht, ist niemals — wenn anders irgendeine künstlerische Wirkung von dem Gedichte ausgehen soll — das individuelle, empirische Ich des Dichters. Meist ist es ein ganz typisches Ich, was da spricht. Was z. B. zwingt uns, bei dem Gedichte „An den Mond" an den weiland großherzoglich-weimarischen Hofbeamten J. W. Goethe zu denken? Es ist ein typisches Ich, das sich in Situationen hineinversetzt, die auch ganz typisiert, oft auch von der Phantasie stark abgeändert sind. Von da aber ist es nur ein Schritt zu jener Lyrik, die dem ganzen Ich ein Kostüm umhängt, das es unkenntlich macht, oder die das Ich sich in eine oder mehrere ganz fremde Rollen hineinträumen läßt. Wenn es sich um ganz spezifisch individuelle Erlebnisse handelt, so hat das Gedicht keine künstlerische Wirkung. Diese tritt erst dann ein, wenn die dargestellten Inhalte zu gleicher Zeit allgemein menschlicher Natur sind. Darauf kommt es an, nicht auf den Träger dieser Stimmungen. Nicht wer erlebt, sondern was erlebt wird, ist für den Dichter wie für den Genießenden das Entscheidende. In der Tat pflegt der Leser in der Regel völlig das zufällig empirische Ich, das im Gedichte spricht, zu vergessen, oder höchstens als Nebenumstand ist's im Bewußtsein. Ob in Goethes Gedicht: „Nur wer die Sehnsucht kennt" Goethe selber oder Mignon spricht, ist für den Genießenden ziemlich nebensächlich. Die Hauptsache ist, daß er selber mit seinem — metaphysisch geredet — absoluten Ich das nacherleben kann, d. h., daß ein typisch menschlicher Kern in dem Gedichte enthalten ist. Und nur auf diesen kommt es an, nicht auf das äußere Gewand. Das gilt sowohl für den Dichter wie für den Genießenden, und darum meinen wir, daß ein fundamentaler Unterschied in jener Einteilung nicht enthalten ist. Sie gibt sozusagen nur Grade der Objektivation. Der unterste wäre das ganz individuelle Gelegenheitsgedicht, das indes erst zum Kunstwerk wird, wenn es im Goetheschen Sinne erfaßt wird. Für die ästhetische Wirkung kommt es indessen nur auf den allgemein menschlichen Kern an.

Die Gründe, die einen Dichter dazu bewegen können, eine Maske vorzunehmen oder sich in eine Rolle hineinzuversetzen, können sehr verschieden sein. Zuweilen mag es eine gewisse Schamhaftigkeit sein, öfter jedoch ist es wohl darum, weil historische oder mythologische Gestalten gleichsam größere Dimensionen gestatten, wie es auch eine Erfahrungstatsache ist, daß auf der Bühne dieselben Motive wuchtiger und bedeutender wir-

ken, wenn sie sich bei Königen abspielen, als wenn sie in eine Taglöhnerfamilie versetzt sind. So werden die Stimmungen herber, schmerzlicher Einsamkeit und bittersüßer Resignation, die C. F. Meyer seinen Hutten erleben läßt, für uns bedeutsamer, weil sie sich an diese historisch geadelte Persönlichkeit knüpfen. Natürlich wird ein Gedicht durch solche Verkleidungen des Ich allein nie gut oder schlecht, aber als sekundärer Faktor kommen auch solche Umstände in Betracht. Dazu tritt ferner, daß historische Personen und Geschehnisse häufig als Anregung wirken, wie wir das oben dargestellt haben, um allerlei eigene Erlebnisse in sie hineinzuprojizieren, ja vielleicht sogar sie erst in der Phantasie zu erwecken.

11. Am deutlichsten tritt bei der **dramatischen Dichtung** der Einfluß hervor, den die besondere Art der Darbietung auf die Ausbildung des Stils gehabt hat. Die Formen der dramatischen Poesie sind nur zu verstehen, wenn man die eigentümlichen Bedingungen der Bühne, des Theaters kennt.

Schon die äußere Form ist dadurch in so bestimmter Weise festgelegt, wie das bei keiner andern Dichtungsart der Fall ist. Zunächst ist durch die Aufnahmefähigkeit des Publikums ein bestimmtes Höchstmaß, aber auch ein bestimmtes Mindestmaß gegeben, denn niemand geht, um ein kurzes Bruchstück allein zu sehen, ins Theater. Daher konnten sich die ungeheuren Mysterien des Mittelalters auf die Dauer nicht halten, oder wenigstens nur unter so außergewöhnlichen Bedingungen, wie wir sie in Oberammergau finden. Auch die Riesenwerke Richard Wagners sind eigentlich für solche ungewöhnlichen Bedingungen gedacht, und es ist die Frage, ob sie sich in dieser Länge als Repertoirestücke halten werden, wenn der eigentliche Hochdruck der Suggestion abgeflaut ist. Aber auch wenn die Stücke sehr kurz sind, entsprechen sie nicht den Bedingungen der Bühne, und man sieht sich daher gezwungen, sie mit andern zusammenzukuppeln, so daß sie, wie in den Trilogien der Attiker, fast den Charakter von einzelnen Akten erhalten. Indessen erweist sich dieser Zwang wie so oft als eine Ursache zu allerlei Tugenden, was wir besonders einsehen, wenn wir die uferlosen Gebilde der Lesedramen zum Vergleich heranziehen. Ebenso ist die innere strenge Gliederung des Dramas durch die physische und psychische Aufnahmefähigkeit der Zuschauer bedingt. Dadurch ist der Dichter zu klarer, scharfer Disposition und auch wieder zur Abrundung und Geschlossenheit der einzelnen Teile genötigt. Daher zeichnen sich die Bühnenwerke, besonders im Vergleich zum Roman, meist durch klare und geschlossene Disposition aus.

Vor allem aber zwingt der Umstand, daß das Drama als einheitliches Ganzes genossen werden muß, zu weiteren Beschränkungen, die aber ebenfalls wieder zu Tugenden des Kunstwerks werden. Besonders wird dem unmittelbar gegenwärtigen Bühnenwerk gegenüber jede Unterbrechung der Kontinuität viel unangenehmer empfunden als beim Lesen einer Erzählung. Unsre Wirklichkeitsauffassung ist im Theater empfindlicher. Im Roman sind kühne Sprünge möglich, die im Theater heftig stören. Selbst einem Shakespeare gelingt es im Wintermärchen nicht, uns durch seine prologisierende „Zeit" die 17 Jahre Zwischenraum hinwegschwatzen zu lassen. Wir empfinden es als Bruch. Daher ist die alte Forderung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung durchaus kein so törichtes Dogma, wie man, auf Shakespeare sich berufend, meint. Denn unsre Bühnenpraxis beweist ja deutlich, wie störend das beständige Wechseln ist, und alle Bühneneinrichtungen Shakespeareſcher Stücke haben letzten Endes nur das Hauptziel, wenigstens annähernd jene Einheitlichkeit heraufzuführen. Daß man diese nicht in dem pedantischen Sinne mancher alter Franzosen nehmen darf, bedarf keiner Worte. Aber seit der attischen Tragödie bis auf Ibsen ist jene Einheitlichkeit, die durch das besondere Wirklichkeitsgefühl des Theaterbesuchers bedingt ist, von starker Wirkung gewesen.

12. Eine weitere Eigenheit des Theaters ist es, daß es zu gleicher Zeit Auge und Ohr des Publikums beschäftigen muß, eine Doppelung, die doch natürlich als Einheit wirken muß, wenn sie nicht zerstreuen soll. Nicht immer war diese Zweiheit im Gleichgewicht. In der Pantomime, die in der Gegenwart besonders im Kinematographentheater neu auflebt, haben wir völliges Überwiegen des Optischen, obwohl bezeichnenderweise die Musik bei solchen Aufführungen schier unentbehrlich scheint. Versuche wie die des Münchener Künstlertheaters wollen auch in höherem Sinne die optischen Wirkungen des Theaters wieder in den Vordergrund schieben. — Sonst nämlich kann man beim Kunstdrama im allgemeinen von einem Überwiegen des akustisch-verbalen Elementes sprechen, was damit zusammenhängt, daß eben „Dichter" diese Werke ausarbeiteten.

Trotzdem werden die stärksten Wirkungen immer dort erzielt, wo Auge und Ohr in gleicher Weise gefesselt sind. Das kann durch Abwechslung geschehen, indem der Dialog durch Aufzüge, Lichteffekte usw. unterbrochen wird. Besser und edler jedoch ist die simultane Wirkung, wenn das Sichtbare und das Hörbare zu einheitlicher Wirkung zusammengehen. Es kennzeichnet den genialen Dramatiker, daß er solche Handlungen zu erfinden weiß, in denen der verbal-ideelle Gehalt durch das Sichtbare

zum sinnfälligen Ausdruck gelangt. So bekommt das Sichtbare, besonders wenn es sich um bestimmte Gegenstände handelt, symbolischen Charakter. Schon Äschylos war ein Meister im Erfinden solcher Szenen. Wie symbolisieren sich, prachtvoll aufs Auge wirkend, die im Dialog sich äußernden Gefühle und Geschehnisse in den Purpurteppichen, die Klytämnestra vor dem heimkehrenden Agamemnon auf die Stufen breiten läßt, oder in dem blutbefleckten Netz, das Orest den Furien hinhält. Und solche Szenen lassen sich in allen großen Dramen finden bis herab auf die Winternachtszene in John G. Borkman, wo die weite Schneenacht so herrlich den Stimmungswechsel nach den dumpfen Stuben der früheren Akte symbolisiert, oder die Szene im Florian Geyer, wo die Ritter ihre Messer in die Tür stoßen. Und zwar pflegt die Einheit der Wirkung in allen solchen Szenen so gewahrt zu werden, daß das Wort verarbeitet, was sich dem Auge bietet, und die Szenerie sichtbar macht, was im Dialog anklingt. Bleibt eines isoliert, so verpufft die Wirkung.

Unter allem auf der Bühne Sichtbaren sind die Bewegungen und Gesten der Schauspieler weitaus das Wirksamste. Es liegt das darin, daß eine gute Geste ja stets der sichtbare Ausdruck von Wort oder Gedanke bzw. Gefühl ist. Und dann ferner findet die Geste darum die stärkste Resonanz im Zuschauer, weil wir sie stets bis zu einem gewissen Grade „innerlich nachahmen" und so eine starke Suggestion auf uns übergeht. Wir wissen es aus der modernen Psychologie, daß jede Bewegungsvorstellung, auch jede Bewegungswahrnehmung unsre motorischen Nerven anregt, und da die motorischen Vorgänge in uns wieder aufs engste verknüpft sind mit dem Gefühlsleben, was besonders die James-Lange-Ribotsche Theorie betont, so ist leicht einzusehen, daß von allen Bewegungen eine besonders starke Wirkung ausgehen muß. Die Kunst des großen Schauspielers ist es, solche suggestiven Gesten zu finden, und die Kunst des echten dramatischen Dichters ist es, solche Szenen zu schaffen, die dem Schauspieler gestatten, seine Mimik zu entfalten. Nicht umsonst sind die größten Bühnendichter selber Schauspieler gewesen: Sophokles, Shakespeare, Molière. Und nichts pflegt einem von der Kunst großer Schauspieler so dauernd im Gedächtnis zu haften als gerade ausdrucksvolle Gesten und Haltungen, und es ist eine Erfahrungstatsache, daß diejenigen Szenen die stärksten Wirkungen hinterlassen, die in sichtbarem mimischen Geschehen sich entladen, was aus dem optisch-ideellen, meist auch durchs Wort unterstützten Doppelcharakter alles Mimischen hervorgeht.

13. Die wichtigsten Bedingtheiten der dramatischen Dichtung jedoch

erwachsen aus dem Umstande, daß sie nicht auf einen einzelnen, sondern auf eine tausendköpfige Masse zu wirken hat. Wir hatten bereits wiederholt Verwandtes auch bei der Ballade usw. zu berühren; beim Drama tritt jedoch dieser Umstand so in den Vordergrund, daß wir einiges über die Psychologie des Publikums hier einfügen müssen.

Bekanntlich reagiert jeder Mensch, sobald er einer Masse angehört, ganz anders, als wenn er allein ist. Eine Masse ist erfahrungsgemäß nicht bloß eine Summe von Individuen, sondern ist etwas Neues, etwas, worin die in ihr aufgehenden Individuen ihre Eigenheit völlig verändern. Durch das Zusammensein werden gewisse Elemente des Seelenlebens verstärkt, andre dagegen unterdrückt, so daß eine völlige Verschiebung des Gleichgewichtes eintritt. Man hat die Masse mit einer chemischen Verbindung verglichen, die auch keine Summe der Elemente, sondern eine ganz neue Bildung ist. Im allgemeinen kann man mit Le Bon sagen, daß die Hauptcharakteristika der Massenpsyche außerordentliche Erregbarkeit und Impulsivität sind. Die Intelligenz vermindert sich, und die Gefühle erfahren eine durchgreifende Veränderung. Diese Veränderung kann je nach den Umständen moralisch gut oder schlecht sein; die Masse kann zu Heldentaten wie zu Verbrechen hingerissen werden. Die Hauptsache ist nur die gesteigerte Erregbarkeit, die sich nach allen Seiten hin ausbeuten läßt. Aus ihr resultieren die Leichtgläubigkeit, Überschwenglichkeit, die Intoleranz, die Neigung zu Extremen, der Autoritarismus, die wir bei jeder Art von Masse wiederfinden — jede Kritik fehlt. Nicht logische Schlüsse, sondern dasjenige, was die Phantasie am stärksten anregt, leitet die Masse. Widersprüche pflegen nicht zu stören, kurz, der Verstand ist in jeder Weise zurückgedrängt gegenüber dem Phantasieleben und dem Gefühle.

Nun ist freilich das Theaterpublikum nicht unbedingt in derselben Weise als Masse anzusehen wie etwa eine politische oder religiöse Masse. Es fehlt eines der wichtigsten Bindeglieder zwischen den Individuen, nämlich der gemeinsame Handlungsantrieb. Da die Individuen zu einer gewissen Untätigkeit und Ruhe gezwungen sind, können sich die Gefühle und Leidenschaften nicht in derselben Weise übertragen, wie das bei andern Gelegenheiten der Fall ist. Dennoch bleibt noch genug Massensuggestion übrig, und in der Tat zeigt das eine Analyse der wichtigsten Wirkungsformen der dramatischen Dichtkunst ganz deutlich.

Auch für die Zuschauermasse können wir als Hauptmerkmale eine Steigerung des Gefühlslebens und eine gewisse Lahmlegung des logischen Denkens feststellen. Alles, was sich ans Gefühl wendet, wirkt daher auf

der Bühne stärker, alles, was zum Verstande sprechen soll, wirkt schwächer als beim Einzellesen. Hierin liegt denn auch der psychologische Grund dafür, daß es so schwer, ja fast unmöglich ist, den Erfolg eines Stückes nach dem Lesen vorauszusagen, wie sich bekanntlich die erfahrensten Bühnenpraktiker in solchen Berechnungen aufs gröbste zu täuschen pflegen. Denn wie jede Masse ist auch das Theaterpublikum unberechenbar. Es ist nicht vorauszusehen, welche Gefühle es verstärken wird, über welche logischen Brüche es hinwegstürmen wird.

Die dramatisch wirksame Dichtung wird also mehr ans Gefühl- und Triebleben als an die Intelligenz sich wenden müssen. Die feinsten geistigen Wirkungen, wie die tiefen Sentenzen des Tasso oder der Iphigenie, gehen verloren wie zu leise geflüsterte Worte in einem zu großen Raume. Dagegen kann eine banale Redensart, ein grober Effekt, eine Sentimentalität, über die wir als Einzelleser mit verächtlichem Lächeln hinweggleiten würden, im Theater einschlagen und auch eine stärkere Intelligenz vorübergehend packen. Die antiken Rhetoren wußten das: um eine Masse zu packen, so lehrten sie, muß man an zwei Dinge appellieren: an Instinkt und Leidenschaft. In der Tat sind derartige Motive allein wirksam. In solchen Regungen verstärkt sich die Masse, im Feingeistigen schwächt sie sich. Es mag daher für Schiller oder Shakespeare als Dichter belastend sein, wenn man ihnen Brüche und Lücken in der Motivierung oder der Charakteristik nachweisen kann: gegen ihre Leistungen als Dramatiker, ihre Zugkräftigkeit fürs Theater ist derartiges keine Gegeninstanz. Streng genommen darf man ihnen derartige Dinge nicht zu scharf vorhalten. Man muß bedenken, daß der Theaterstil dem Freskostil in der Malerei in wichtigen Punkten analog ist. Wie man einem Freskenmaler von Rechts wegen nicht vorwerfen darf, daß er nicht minutiös strichelt wie ein Radierer oder Kupferstecher, so darf man es auch vom Theaterdichter nicht verlangen. Was dort die stärkere Kontraste, Betonung einzelner Formen, Einfachheit in der Farbverteilung heischende Entfernung ist, bedeutet für den Theaterdichter die durch die Massenansammlung bedingte Veränderung der Aufnahmefähigkeit des Publikums. Wie ein Kulissenmaler, um zu wirken, so verfährt, wie es die Bühne verlangt; wie die wichtigsten Züge der Schauspieler wie Augen, Ohren, Mund usw. stärker unterstrichen werden, so daß ein Nahesehen alles entstellt erblicken würde, so erfordert auch der Bühnenstil in der Dichtung gewisse Änderungen, die auf Kosten andrer Qualitäten erkauft werden können, ja vielleicht sogar zuweilen müssen.

Aus der massenpsychologisch bedingten Veränderung in Aufnahmefähigkeit und Disposition des Zuschauers geht nun weiter hervor, daß nicht alle Motive gleich bühnenfähig sind. Wie nicht jeder Gegenstand der Welt geeignet ist, in Marmor gehauen zu werden, so ist auch nicht jedes Ereignis geschaffen, ins Rampenlicht zu treten. Es war ein Grundirrtum des Naturalismus, diese Qualitätsunterschiede im Stofflichen zu leugnen.

Erfahrungsgemäß sind nun diejenigen Motive die bühnenwirksamsten, die an das Affekt- und Triebleben des Zuschauers appellieren, ja gerade solche, die ihn zu innerer Mittätigkeit hinreißen. Ich möchte das unklare und vieldeutige Wort Einfühlung vermeiden. Tatsächlich findet eine buchstäbliche Einfühlung, ein wirkliches Hineinversetzen in die dargestellte Person nur in sehr seltenen Fällen statt. Es kann gewiß vorkommen, daß ich mich völlig mit einer der dargestellten Personen identifiziere, und in diesem Falle mag man dann von Einfühlung sprechen. Zwischen diesem Zustand und dem bloßen „Zuschauen", d. h. dem Zustand, wo ich mir meines im Parkett sitzenden Ichs klar bewußt bin, gibt es unzählig viele Zwischenzustände, ein Mit- und Nachfühlen, wo von einer Projektion meines Ich in eine der dargestellten Personen gar keine Rede sein kann.

Diejenigen psychischen Vorgänge nun, die den einzelnen sowohl wie die Masse vor allem zum stärksten Mitleben hinreißen, sind Affekte und Triebe. Diese aber kommen im Drama am stärksten zur Geltung in jeder Art von Kampf. Daher ist denn auch jede Sorte von Kampfszene das wahre Element für die Erregbarkeit der Massenpsyche. Denn diese will Partei nehmen, will hingerissen und mitgerissen werden, und nichts pflegt daher auf Massen so entflammend zu wirken, wie irgendeine Kampfszene. Wir können es bei jeder Straßenprügelei beobachten, die sofort ihre Zuschauer findet und bei der sofort die Masse innerlich mitgerissen wird und Partei nimmt. Diese Parteistellung kann schwanken, die leichte Suggestibilität und Unsicherheit der Massen ist eines ihrer stärksten Kennzeichen. Aber niemals verfehlt ein Kampf seine Wirkung. Der Kampf ist darum für alle Theaterszenen dasjenige Motiv, das den meisten Erfolg verspricht, weil die Massenpsyche dabei am stärksten erregt wird und alle ihre Leidenschaften und Triebe am lebhaftesten herausgefordert werden. Es ist daher ein Kennzeichen des echten Dramatikers, daß sich ihm alle Handlungsszenen in dieser kampfmäßigen Zuspitzung darstellen. Es kann sich das in einem bloß dialektischen Für und Wider, einem klaren Auseinandertreten von Gegensätzen offenbaren bis zum Kampfe auf Leben und Tod. Mit Recht hat Bab darum bemerkt, daß der dramatische Dialog bis

in die kleinste Einzelheit herab eine solche kämpferische Zuspitzung habe und so im kleinen von demselben Rhythmus erfüllt sei, den das Drama im großen habe. Man betrachte z. B., wie im König Ödipus alles diese Kampfstellung annimmt, wie selbst Szenen, die an sich gar nicht notwendig diese Form zu haben brauchten, beim echten Theatermann diese Stellung annehmen. So macht Sophokles aus der Szene, wo Teiresias dem Ödipus sein Schicksal enthüllt, eine leidenschaftliche Konfliktsszene und erreicht dadurch sofort stärkste dramatische Wirkung, weil das Publikum sofort Partei ergreift, für und wider fühlt und damit hineingerissen wird in den Strom des Geschehens.

Diese Darstellung des Dramas als eines Kampfgeschehens ist indessen nur eine empirische Ableitung daraus, daß auf die Massenpsyche nichts so sehr wirkt als ein Kampf. Ich gebe also hier keinerlei Metaphysik. Diese nämlich ist gerade bei der Theorie des Dramas und speziell der Tragödie oft genug angerufen worden, besonders veranlaßt durch die Theorien Hegels, der am richtigsten und klarsten zuerst wohl den Charakter des Dramas als eines Kampfes erkannt hat. Seine Schüler haben diese Erkenntnis dann immer mehr verabsolutiert und zum a priori erhoben. So hat dies besonders der in seinem Denken von Hegel stark abhängige Hebbel getan, der die empirische Tatsache des Kampfcharakters alles Dramatischen mit kühner Metaphysik umkleidet hat. So wird das Drama zum Symbol des Lebensprozesses an sich gemacht, und zwar in dem Sinne, „daß es uns das Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch immer geblieben ist, gegenübersteht". — „Nur dadurch, daß es uns veranschaulicht, wie das Individuum im Kampf zwischen seinem persönlichen und dem allgemeinen Weltwillen, der die Tat, den Ausdruck der Freiheit, immer durch die Begebenheit, den Ausdruck der Notwendigkeit modifiziert und umgestaltet, seine Form und seinen Schwerpunkt gewinnt und daß es uns so die Natur des menschlichen Handelns klar macht, das beständig, so wie es ein inneres Motiv zu manifestieren sucht, zugleich ein widersprechendes, auf Herstellung des Gleichgewichts berechnetes Äußeres entbindet — nur dadurch wird das Drama lebendig." — Wir sehen hier das Bestreben des Dichters, seinem Werke die höchste Würde zu verleihen, indem er seine Wirkungen ins Absolute und Metaphysische erhebt. Dagegen ist gewiß nichts zu sagen, nur wird man vom Standpunkt der empirischen Wissenschaft den aprioristischen Charakter dieser Aufstellungen angreifen müssen. Es ist richtig, daß das

Drama, um zu wirken, einen Kampf darstellt; es ist auch nicht das geringste einzuwenden dagegen, daß der Dichter als Objekt den höchsten, typischsten, allgemeinsten Kampf, den es gibt, herauswählt, den Kampf des Individuums mit dem Schicksal oder sonst einer überlegenen Macht, aber es bleibt doch dabei, daß dies nicht in einem a priori feststehenden Charakter des Dramas wurzelt, sondern ganz einfach sich empirisch als die beste Wirkungsform des Bühnengeschehens herausgestellt hat. Die metaphysische Ausdeutung des Kampfes mag diesem größere Würde und Erhabenheit verleihen, ist jedoch für die Wirkungskraft des dargestellten Kampfes nur sekundär. Dramatisch ist jeder Kampf, ob er nun diesen metaphysischen Charakter trägt oder nicht. Er ist eine empirisch herausgebildete Form, die nicht etwa a priori da war, sondern a posteriori mit der Metaphysik umkleidet worden ist, um ihr die höchste Würde und Bedeutung zu sichern.

Literatur.

Epik: K. Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der ep. Dichtung 1909. Heusler: Lied und Epos 1904. Spielhagen: Epik und Dramatik. Beiträge zur Theorie und Technik des Romans.
Lyrik: R. M. Werner: Lyrik und Lyriker 1890. E. Geiger: Beitr. zu einer Ästhetik der Lyrik. Hel. Herrmann: Die Zeit im lyr. Gedicht. Ber. des 1. Kongr. f. Ästh.
Dramatik: Goethe, Schiller, O. Ludwig, Hebbel, Freytag. J. Bab: Kritik der Bühne. W. v. Scholz: Gedanken zum Drama. Le Bon: Psychologie des Foules. Ribot: La Logique des Sentiments 1906.

Sechstes Kapitel.

Die Sprache und ihre Stilformen.

1. Wir haben bereits oben darauf hingewiesen, daß eine gewisse Zwiespältigkeit in der künstlerischen Wirkung der Sprache dadurch entsteht, daß die Worte und Sätze einmal eine rein akustische Wirkung ausüben, daneben aber auch eine ideelle, d. h. sie wirken durch den ganzen Bereich dessen, was jene Laute „bedeuten" können. Diese Zwiespältigkeit kommt nicht immer zum Bewußtsein, da nur wenig Menschen ein genügend feines Ohr für die klanglichen Werte haben. Die weitaus größte Mehrzahl beachtet die rein akustischen Werte kaum, obwohl sie unbewußt ihrem Zauber natürlich unterliegt. Es ist ähnlich wie in der Musik, wo auch die spezifischen Werte gewisser Tonarten der Mehrzahl entgehen, obwohl feine Ohren sie hören. In der Poesie beachten die meisten Menschen weit stärker die ideelle Seite, und wenn nicht direkte grobe Verstöße das Ohr be-

leidigen, so ist man schon zufrieden. Daneben freilich zeigen Leute wie Flaubert, wie weit das „Gewissen des Ohres", um mit Nietzsche zu reden, getrieben werden kann. Die meisten Leute beachten die akustischen Werte nur dann, wenn sie sehr störend sich geltend machen. Jedenfalls aber sind in der Regel nach der positiven Seite hin die ideellen Werte die stärkeren. Daher wird jene Zwiespältigkeit im Wesen der Sprache nicht empfunden, wenn nur ganz ungefähr die Gefühlswirkung beider Faktoren harmoniert. Daß bei den Gedichten, die sich am längsten halten, gerade diese Harmonie beider Faktoren vollendet erreicht ist, stellt einen Hauptwert derselben dar. Im übrigen gibt es auch individuelle Verschiedenheiten der Bewertung. Manche Zeiten und manche Völker gehen in der Vernachlässigung eines der beiden Faktoren weiter als andre. Die Romanen scheinen ein schärferes Ohr zu haben für die Klangwerte der Sprache, während umgekehrt die Germanen kritischer sind gegen den Mangel an ideellen Werten und sich selten so am bloßen Wortklang berauschen, wie die Romanen es oftmals tun.

2. Dabei müssen wir eine Unterscheidung berühren, die wir bisher wenig beachtet haben: die zwischen Poesie und Prosa. Das gewöhnliche Leben macht überhaupt keinen scharfen Unterschied, und tut es das dennoch, so verfährt es in sehr primitiver Weise so, daß es die objektive, akustisch-sprachliche Seite als Kriterium annimmt: alles, was in Versen geschrieben ist, wird als Poesie bezeichnet; was nicht in Versen geht, heißt Prosa. Daß diese grobe Scheidung wertlos ist, ergibt sich beim genauen Hinsehen von selbst: die bekannten Memorierverse der Zumptschen Grammatik sind zwar Verse, aber niemand wird sie als Poesie ansprechen. Dagegen wird niemand leugnen, daß wir es in Goethes Werther oder Schillers Kabale und Liebe mit Poesie zu tun haben, obwohl sie nicht in Versen geschrieben sind. Es dürfte sich also von dieser Seite her keine scharfe Scheidung gewinnen lassen. Überhaupt ist die Prosa kein logischer Gegensatz zur Poesie, sondern nur eine Bezeichnung für die nichtversliche Sprache. Prosa kann aber sehr wohl poetisch sein; alles das zeigt, daß im Sinne einer scharfen Logik überhaupt keine Unterscheidung hier zu gewinnen ist. Das, was die Prosa zur Poesie macht, kann überhaupt nicht durch objektive Kriterien ermittelt werden, sondern nur psychologische Momente können darüber Aufschluß geben. Nur aus der künstlerischen Absicht des Schaffenden oder der Wirkung auf einen Hörer oder Leser können wir erschließen, ob wir etwas als Poesie anzusehen haben. Natürlich kommt damit wie bei allen psychologischen Definitionen ein subjektiver

Faktor hinein, der ein gewisses Schwanken bedingt, indem manches als Poesie gedacht ist, aber nicht so wirkt; oder aber indem es auf den einen als Poesie wirkt, auf andre nicht. Indessen wäre es eine Pseudowissenschaft, die vor solchen Schwierigkeiten die Augen verschließt. Wir werden also sagen, daß alle sprachlichen Gebilde, die ästhetische Wirkungen anstreben oder auslösen, als Poesie anzusehen sind. Zur Nichtpoesie gehören also alle Sprachprodukte, die praktischen Zwecken dienen. Prosa ist daneben nur eine Kennzeichnung der objektiven sprachlichen Form, die sowohl zur Poesie wie zur Nichtpoesie gehören kann. Der Gegensatz zur Prosa ist der Vers, der Gegensatz zur Poesie jedes einem praktischen oder theoretischen Zwecke dienende Sprachgebilde. Bedient sich die Prosa jedoch aller derjenigen Stilformen wie Metapher, Epitheton ornans, Personifikation usw., die wir als „Bedeutungsformen" bezeichnen, ohne die klanglichen Mittel des Verses, so haben wir es mit rhetorischer Prosa zu tun. Diese stellt so ein Zwitterding zwischen Poesie und Prosa dar; sie will zu gleicher Zeit aufs Gefühl wirken und hat doch dabei ganz reale Absichten. Besonders wenn zwischen der poetischen Form und der Banalität der Absichten ein großer Zwiespalt herrscht, kann der Begriff „Rhetorik" zum scharfen Tadel werden.

3. Es wäre nun ganz verkehrt, anzunehmen, daß nur im Verse die akustischen Elemente der Sprache zur Geltung kämen. Der Vers ist nur die bewußte Organisation solcher Mittel; in der Prosa werden sie mehr oder weniger irregulär verwandt. Aber auch jeder Prosasatz hat seinen Rhythmus, wie er seine bestimmte Klangfärbung hat. Im übrigen wäre es falsch, zu glauben, daß diese Dinge in der Prosa nicht auch zuweilen mit vollem Bewußtsein angewandt werden. Manche Schriftsteller verwenden die Rhythmik der Prosa mit klarer Absicht. Man lese nur den Briefwechsel Flauberts. Er erzählt von sich, daß er zuweilen bereits den Rhythmus seiner Sätze habe, ehe der Inhalt da wäre! Hier wäre also sogar in der Prosa die Rhythmik das Primäre. Auch von Schleiermacher wird berichtet, daß er seine Prosa nach rhythmischen Gesichtspunkten baute. Er sagt selbst: „Ich wollte ein bestimmtes Silbenmaß überall durchklingen lassen, im 2. und 4. Monolog den Jamben allein, im 5. den Daktylus und Anapäst, im 1. und 3. hatte ich mir etwas Zusammengesetzes gedacht." Ebenso wissen Redner sehr wohl den Klangwert einzelner sonorer Vokale und Worte auszunutzen, um auf den Hörer Eindruck damit zu machen. Indessen sind alle diese Dinge verhältnismäßig noch recht wenig untersucht, und wir werden daher die psychologischen Wirkungen der

sprachlichen Kunstmittel besser am Verse studieren, wo die bewußte Ausprägung ein prägnanteres Material bietet.

4. Es kann nicht als Aufgabe einer allgemeinen Poetik gelten, in subtile Untersuchungen einzelner Versarten einzutreten; das muß der speziellen Metrik überlassen bleiben. Hier können wir nur einige ganz allgemeine psychologische Fragen aufwerfen und zu beantworten suchen, die sich mit der Wirkung der poetischen Sprache überhaupt beschäftigen, die jedoch merkwürdigerweise bisher wenig erörtert worden sind. Die meisten Metriken nehmen die Wirkung des Verses schlechthin als gegeben, ohne nach den Gründen dieser Wirkung zu fragen, und doch liegt hier ein sehr schwieriges Problem. Meist begnügt man sich mit einer genetischen Erklärung, der Zurückführung des poetischen Rhythmus auf Tanz und Musik usw., was aber alles noch keine psychologische Deutung jener schwierigen Frage ist. Die frühere Metrik konnte allerdings von ihrem Standpunkte aus dieser Frage kaum nahe treten; denn sie untersuchte einseitig die „objektiven" Gegebenheiten, d. h. dasjenige, was im Druck schwarz auf weiß vom Verse vorlag. Das allerdings reichte nicht aus, und es hat sich neuerdings mit großem Erfolge gegen jene „Augenphilologie" eine Reaktion geltend gemacht, die von E. Sievers besonders ausging und die auch die subjektiven Faktoren, vor allem die Sprachmelodie, in den Kreis der Betrachtungen zog.

In der Tat scheint uns nur von dieser Seite her es möglich, eine Erklärung für jene Grundlage zu gewinnen. Was von einer Ästhetik, die nur das „Objektive", d. h. das bloß mit den Augen Lesbare des Verses berücksichtigte, an Prinzipien aufgestellt wurde, die Einheit in der Mannigfaltigkeit usw., schiebt das Problem nur zurück, erklärt es aber nicht; denn es wird sich dann die Frage erheben: Warum gefällt die Einheit in der Mannigfaltigkeit?, und daneben wird sich sofort das Bedenken einstellen, daß die Antwort im Bewußtsein kaum gesucht werden kann, da die meisten Versleser gar keine Einheit in der Mannigfaltigkeit wahrnehmen. Daß sie indessen doch von Bedeutung ist, zeigen wir später. — Durch ein einfaches Experiment kann man sich überzeugen, daß das Auge allein keine Verswirkung auszulösen vermag. Man klemme die Zunge fest zwischen die Zähne, versuche jede Innervation der Sprechbewegungen zu unterdrücken (was sich auch auf den Kehlkopf usw. erstrecken muß und nicht ganz leicht auszuführen ist): man wird dann finden, daß keine der sonst vom gesprochenen Verse ausgehenden Gefühlswirkungen eintreten. Damit wäre bewiesen, daß die Wirkung des Verses erst durch die subjek-

tiven, akustisch-motorischen Elemente des Versleſens entſteht, die ſich natürlich auch beim Leiſeleſen geltend machen.

Wenn wir dieſe akuſtiſch-motoriſchen Elemente als „ſubjektiv" bezeichnen, ſo iſt das natürlich nicht etwa im Sinne von „willkürlich" zu faſſen. Allerdings bleibt der Individualität ſtets ein gewiſſer Spielraum, indeſſen haben die Unterſuchungen von Sievers und ſeinen Schülern nachgewieſen, daß auch die ſubjektive Interpretation des Verſes durch die im Druck vorliegenden Elemente bis zu einem gewiſſen Grade eindeutig beſtimmt iſt. Beſonders für die Sprachmelodie haben die Sieversſchen Unterſuchungen ganz überraſchende Reſultate ergeben. Dasſelbe aber gilt, das kann ja die alltägliche Beobachtung bereits lehren, auch von allen denjenigen Vortragselementen, die durch die Bedeutung der Worte bedingt ſind, die ich — ähnlich wie Saran — kurz als das Ethos des Verſes bezeichnen will und die natürlich vom Melos nie ganz zu trennen iſt. Jeder, der die deutſche Sprache verſteht, wird das Goethiſche „Über allen Wipfeln iſt Ruh'" mit einem völlig andern Ethos leſen als etwa Heines „Ein Jüngling liebt ein Mädchen". Es läßt ſich alſo ſagen, daß nicht nur die aus dem Schriftbild erkennbaren Dinge wie Rhythmik und Silbenzahl eindeutig beſtimmt ſind, ſondern ebenſo Melos und Ethos, obwohl natürlich der Individualität ein gewiſſer Spielraum dabei bleibt, was aber ja auch bei der Auffaſſung der Rhythmik uſw. der Fall zu ſein pflegt.

Wir behaupten nun, daß jeder Vers dem Leſer eine bis zu einem gewiſſen Grade beſtimmte Vortragsweiſe aufzwingt und daß dieſe es iſt, die die Gefühlswirkung im Hörer hervorruft. Beim Leiſeleſen iſt man natürlich Leſer und Hörer in derſelben Perſon; ſonſt gilt auch hier das gleiche. Jeder Vers veranlaßt uns, auch ohne daß wir es beabſichtigen, zu einem gehobenen Sprechen, wovon die nächſtliegende Selbſtbeobachtung uns überzeugen kann. Unterdrücken wir dieſe gehobene Sprechweiſe abſichtlich, das heißt, leſen wir die Verſe mit gewollter Unterdrückung des ſpezifiſchen Melos und Ethos und mit Vernachläſſigung der Rhythmik als Proſa, ſo wird auch ſofort jede poetiſche Wirkung durch die Sprache ausbleiben. Sonſt aber können wir behaupten, daß dies durch den Vers bedingte gehobene Sprechen (neben dem Inhalt) die Gefühlswirkung des Poetiſchen erzeugt.

Die Mittel, durch die der Vers ein ſolches gehobenes Sprechen provoziert, ſind teils äußere, teils innere. Die äußeren beſtehen ſchon in der Druckanordnung, der Abteilung in Verſe und Strophen, auch dem Reim uſw., lauter Mitteln, durch die wir erkennen, daß wir es mit Verſen zu

tun haben und die uns ohne weiteres einstellen auf Poesie. Sie sind nicht unwichtig, denn sie geben uns gleichsam ein Zeichen, uns in besonderer Weise zu verhalten, und in der Tat kann es vorkommen, daß man in gewöhnlichem Druck geschriebene Verse, die in keiner Weise als solche markiert sind, zunächst als Prosa liest, ohne es zu merken. Dann allerdings machen sich auch die zunächst nicht so sichtbaren inneren Mittel geltend. Die regelmäßige Anordnung der Silben nach ihrem Akzente, vor allem das Vermeiden aller Anstöße und Hemmungen, wie sie die Prosa vielfach hat, die Auswahl der Klangwirkungen usw., alles das ermöglicht, ja erzwingt das Sprechen in einem besonders gehobenen Tonfall, der nach unsrer Lehre das Wesen der poetischen Wirkung ausmacht.

Dieser gehobene Tonfall nun setzt sich aus mehreren, ihrer Herkunft nach verschiedenen Elementen zusammen. Da ist zunächst die von Sievers nachgewiesene Sprachmelodie, die wieder verschiedene Faktoren hat: die spezifische Tonlage, die spezifische Intervallgröße, die spezifische Tonführung, die entweder frei oder gebunden ist, ferner die Anwendung spezifischer Tonschritte, speziell besonderer Verseingänge und Kadenzen und zuletzt die Hervorhebung bestimmter Melodieträger. Hierin aber berührt sich die Sprachmelodie meist mit der Dynamik des Verses, der Rhythmisierung. Auch das Ethos des Verses ist innerlich verknüpft mit der Sprachmelodie und nicht von ihr zu trennen, da es sie zum großen Teile mitbedingt. Natürlich bleiben bei aller Nezessitierung des gehobenen Sprechtons noch große individuelle Unterschiede möglich. Auch die einzelnen Zeitmoden und Nationen verfahren verschieden. Manche lassen mehr die Rhythmik und das Versmelos hervortreten, andre wieder ordnen alles ganz dem Ethos unter. So lassen die französischen Schauspieler viel mehr den spezifischen Versklang zur Geltung kommen als die deutschen, denen das Ethos wichtiger ist, obwohl auch in Deutschland Unterschiede bestanden und noch bestehen.

Dieser gehobene Sprechton also ist das eigentliche Medium der Verswirkung. Mit derselben notwendigen Bedingtheit, mit der er sich dem Lesenden aufzwingt, wirkt er auch auf den Hörer. Besonders wenn Leser und Hörer eine Person sind, macht sich das geltend. Aber auch, wenn ein besonderer Hörer da ist, kommen ihm alle jene Faktoren zugute, die dem Selbstleser günstig sind. Es sind nicht nur motorische Annehmlichkeiten, welche durch die Ordnung des Rhythmus, die Vermeidung von Hiaten usw. bedingt werden, alles das wirkt auch akustisch wohlgefällig, weil dadurch Anstöße und Hemmungen vermieden sind und, wie im Reim,

auch positive Reize erzeugt werden. Vor allem aber bringt der gehobene Sprechton eine außerordentliche *suggestive Wirkung* hervor. Diese ist so stark, daß wir selbst durch gut gelesene Verse in einer Sprache, die wir nicht verstehen, in eine eigentümliche gehobene Stimmung versetzt werden können. Diese ist die allgemeine Grundlage der poetischen Ergriffenheit, die Basis, auf der sich dann die durch den Inhalt usw. bedingten spezielleren Wirkungen aufbauen. — In der Hauptsache jedoch können wir nochmals feststellen: Die psychologische Wirkung der Verspoesie beruht auf einer in den Elementen des Verses bedingten, gehobenen Sprechweise, die sich dem Leser aufzwingt und auch auf suggestivem Wege den Hörer ergreift.

5. Was nun noch speziellere Wirkungen einzelner poetischer Stilelemente anlangt, so kann nur das Allernotwendigste hier berührt werden. Zunächst kurz die Frage, ob die von der Metrik aufgestellten *Versschemata: Daktylen, Jamben, Trochäen* usw. einen spezifischen Stimmungswert haben. Hier ist zu bemerken, daß diese Schemata niemals rein vorkommen, sondern daß die Scheidung in betonte und unbetonte, auch wenn man noch nebentonige Silben annimmt, sehr grobkörnig ist und der lebendigen Wirkung so wenig gerecht wird, als wollte man alle Farben eines Bildes in helle und dunkle einteilen. Die neuere Metrik ist da viel feinhöriger geworden, und man kann heute jenen Versschematen nur einen allgemein orientierenden Wert zuschreiben. Trotzdem scheint jenen Versarten auch an sich ein gewisser Stimmungswert zuzukommen, etwa so wie ihn auch die einzelnen Tonarten in der Musik aufweisen. Indessen ist hier wie dort dieser Stimmungswert so leicht zu durchkreuzen, daß man schwer ihn genau bestimmen kann. Immerhin wird man ihn für die stets sehr komplizierten Wirkungen des einzelnen Verses in Rechnung setzen müssen, wenn wir auch seinen einzelnen Wert nie genau aufzeigen können. Im übrigen erweist sich die Genialität des Verskünstlers nicht etwa in dem möglichst gleichmäßigen Sichunterwerfen unter jene Rhythmusschemen, sondern gerade in der möglichst originellen Variation, ja Durchbrechung. Vermutlich wird die psychologische Metrik der Zukunft weniger im Aufstellen von *typischen Schemen* sich betätigen, dagegen ein überaus lohnendes Feld in der Analyse des *Einzelfalls* und seiner Wirkungsfaktoren finden.

Ähnlich wie einzelne Rhythmen so haben auch einzelne Laute und Lautverbindungen einen Stimmungswert an sich, der als Komponente in komplizierten Wirkungen in Rechnung gezogen werden muß. Daß u und o dumpfer und trüber klingen als die heiteren ei oder i, ist eine fast all-

gemeine Gefühlsbewertung, die gewiß durchkreuzt werden kann, aber doch ein wichtiger Faktor für die Wirkung ist und bewußt oder unbewußt von den Dichtern beachtet zu werden pflegt.

Der Reim, sowohl als Anfangs- wie als Endreim, hat die verschiedensten psychologischen Wirkungen. Er ist ein rhythmusverstärkendes Element, wie er auch den Wohlklang der darin enthaltenen Laute wie ihre Bedeutung verstärkt. Ein im Reime stehendes Wort hören wir sozusagen genauer, empfinden seine Lautschönheit stärker, wie sich uns seine Bedeutung mehr einprägt. Daher das Verbot des „Enjambement", wo ein unwichtiges Wort in den Reim käme, obwohl auch das sich zu eigenartigen, pikanten, oft auch humoristischen Wirkungen ausnutzen läßt. — Auch Spannungs- und Lösungsgefühle gehen in die nicht einfache psychologische Wirkung des Reimes ein. Die Entstehung des Reimes ist historisch noch nicht ganz aufgeklärt. Daß wir es aber mit sehr allgemeinen Wirkungen zu tun haben, beweist die Tatsache, daß ganz verschiedene Literaturen, zwischen denen jeder Einfluß ausgeschlossen ist, z. B. die chinesische und die abendländische, beide den Reim verwenden. Für dies psychologische Verständnis des Reimes möchte ich hier noch auf jenes psychologische Phänomen hinweisen, das in neuester Zeit (von G. E. Müller und vielen andern) als Perseveration bezeichnet worden ist. Sie besteht darin, daß Reize auch nach ihrer direkten Einwirkung noch längere Zeit in der Seele nachklingen. Auf solchen Perseverationen beruht psychologisch vor allem die Wirkung des Reims; denn dadurch erst wird jenes Hervortreten der Reimwörter bedingt, was wiederum die Grundlage für die oben besprochenen ästhetischen Wirkungen des Reims abgibt. Daß ein unbewußter Reim störend wirkt, sei nur nebenher erwähnt. Bekanntlich wurde er darum von der ciceronianischen Beredsamkeit verpönt.

6. Ich komme nun zu allen denjenigen Stilmitteln, die ich kurz als die „Bedeutungsformen" der Dichtkunst bezeichnen möchte, weil sie durch die Wahl des praktischen Ausdrucks für eine bestimmte Bedeutung poetische Wirkungen erzielen. Ich rechne dazu Metapher, Metonymie, Epitheton ornans und alle die andern, deren längere oder kürzere Liste seit alters die Stilistik verzeichnet.

Dabei wird uns vor allem die schwierige Frage beschäftigen, ob wir es hier mit einer rein sprachlichen Bezeichnung zu tun haben oder mit einer wirklichen besonderen Apperzeption. Diese Frage ist darum so schwierig, weil sie uns ganz auf individualpsychologisches Gebiet leitet, denn es ist meist überhaupt nicht ganz sicher zu erschließen, ob der Dichter die

„Rosen" auf den Wangen seiner Geliebten oder den „Schnee" ihrer Haut wirklich unmittelbar „geschaut" hat oder ob er ein reines Klischee gebraucht, das ihm die Sprache fertig lieferte. Auch die „Resonanzmethode" gibt keine sichere Auskunft; selbst wenn wir noch so genau die Nacherlebenden fragen, so zeigt sich auch hier, daß der eine ein Bild, eine Metapher noch zu „schauen" vermag, der andre nicht mehr. Ja, prüfen wir die Sache genauer nach, so finden wir, daß unsre ganze Sprache sich zusammensetzt aus erstarrten Metaphern usw., die niemand mehr als solche empfindet, ja wenn man will, ist jede begriffliche Bezeichnung metaphorisch. Ähnlich ist bei der Personifikation es überhaupt nicht mehr festzustellen, ob wirklich eine Belebung und Beseelung vorliegt oder nur eine Redewendung gebraucht wird, bei der der Dichter selbst sich ihres personifikatorischen Charakters kaum bewußt war. Davon jedoch später. Vorläufig stellen wir jedenfalls fest, daß gewiß ursprünglich die meisten dieser Stilformen wirklich Formen der Apperzeption waren, daß sie indessen vielfach zu rein sprachlichen Formen geworden sind, bei denen ein wirkliches „Schauen" nicht mehr möglich ist.

Es geht darum auch nicht an, die „Anschaulichkeit" zum absoluten Kriterium für den poetischen Wert dieser Stilformen zu machen, wie das eine Zeitlang geschah. So definierten Vischer und E. v. Hartmann die Poesie als die Kunst der „innerlich gesetzten Sinnlichkeit". Dagegen ist neuerdings energisch Opposition gemacht worden von Th. A. Meyer, Dessoir, Roetteken und andern, die darauf hinwiesen, daß es bei den meisten poetischen Vergleichen, Metaphern usw. ganz unmöglich ist, sie wirklich ins Anschauliche zu übersetzen, wenn man nicht ihre ganze Wirkung zerstören, ja ins Lächerliche verkehren will. Außerdem sind nach den Ergebnissen der neueren Psychologie sehr viele Menschen nur in ganz geringem Maße fähig, anschauliche Phantasiebilder in sich zu erleben, während sie dennoch sehr empfänglich für Poesie sind. Kurz, in der Anschaulichkeit kann der Wert jener Stilformen nicht gesucht werden.

Wir werden vielmehr den poetischen Wert aller dieser Stilformen der Poesie in ihrer Wirkung aufs Gefühl zu suchen haben. Sie alle sollen dazu dienen, durch ihre spezifischen Gefühlswerte jenes allgemeine Erlebnis, das der Dichter uns verschaffen will, in seiner Stimmung zu verstärken. Die Anschaulichkeit ist daneben nur ein sekundäres Mittel, durch das wohl die Wirkung eines Gleichnisses verstärkt werden kann, da die meisten Leute Abstrakta als „kühl" empfinden, das aber oft auch überflüssig, ja schädlich ist.

Dabei ist noch zu bemerken, daß es auch in der Poesie eine Anschaulichkeit gibt, die Selbstzweck ist, d. h. die bloß der sachlichen Klarheit dienen soll. Wenn z. B. der Bart eines Mannes an das Roßhaar erinnert, „mit dem man die Meubles stopft", so ist das, abgesehen von einer sekundären Gefühlsnuance, eine sachliche Anschaulichkeit, die durch jenes Gleichnis im Leser erweckt werden soll. Daneben aber gibt es auch Fälle, wo es sich um keinerlei sachliche Klärung oder Verdeutlichung handelt, wo ganz vage Stimmungsanalogien das Tertium comparationis bilden. Ich nehme z. B. den folgenden Vers von R. M. Rilke.

„Je mehr der Tag mit immer schwächern
Gebärden sich gen Abend neigt,
je mehr bist du, mein Gott. Es steigt
dein Reich wie Rauch aus allen Dächern." —

Hier wird der erste Begriff „Gott" in keiner Weise durch das anschauliche Bild vom Rauch sachlich verdeutlicht, es wird nur die allgemeine Stimmung des Friedlichen, Feierlichen verstärkt durch das anschauliche Gleichnis, das dieselbe Stimmung hat. Ich unterscheide darum von der sachlichen Anschaulichkeit, die auch in der nichtpoetischen Sprache überall vorkommt, eine poetische, die nur auf Stimmungs- und Gefühlswirkung ausgeht.

Zusammenfassend können wir sagen, daß die Wirkung aller hier zu behandelnden Stilformen in erster Linie auf Gefühlswirkung und nur sekundär zuweilen auf Anschaulichkeit ausgeht.

7. Ich beginne zunächst mit denjenigen Stilformen, die rein sprachlich sind, wo kaum eine besondere Apperzeption zugrunde liegt. Das, was man poetische Sprache nennt, also eine Sprache, der es vor allem auf die Erweckung von Gefühlen und Stimmungen ankommt, wirkt zunächst durch eine besondere Wortwahl. Diese kann rein negativ sich darin äußern, daß alle bloß an den Verstand appellierenden Ausdrücke wie wissenschaftliche Fachausdrücke usw. streng ausgeschieden sind. Auch hier bringen die Zeiten Wandel. Die Sprache der Epigonendichter vom Stamme Geibels z. B. hatte eine Menge Wörter vermieden, die durch Liliencron und andre volles Bürgerrecht in der Poesie erhielten. Dort war es meist der zu „niedrige" Gefühlston, der die Worte in Verruf gebracht hatte, was wegfiel, sobald die Poesie von ihrem Kothurn herabstieg. Indessen braucht sich die „Gewähltheit" der Worte nicht bloß nach der Seite des Seltenen, Erhabenen, Feierlichen hin zu offenbaren. Man kann auch nach dem Prinzip der größten Schlichtheit auswählen. So wissen wir, wie mühsam Heine an seinen Versen arbeitete, nur um das allernatür-

lichste Wort zu finden. Die Auswahl ist stets relativ. Es kommt auf die Gesamthaltung des Werkes an, nach welcher Seite die Auswahl zu treffen ist.

Ferner liebt die poetische Sprache alle diejenigen Ausdrücke, denen ein gewisser Gefühlswert anhaftet, weil sie bestimmten Lebenssphären entnommen sind. So wirken „Archaismen", richtig verwandt, poetisch, weil ihnen ein Duft von Altertum anhaftet, der unter Umständen, in Balladen z. B., sehr stimmungsverstärkend wirken kann. Aus demselben Grunde haben dialektische Worte einen ganz bestimmten Stimmungswert, dem nicht nur der Stammesangehörige, sondern auch der Fremde unterliegt. So bringen die alemannischen Ausdrücke bei Hebel oder Auerbach, wie das eingestreute „halt" z. B., auch bei den Nichtalemannen eine Stimmung der traulichen Gemütlichkeit mit. — Anders ist die Wirkung der Neologismen. Diese Neubildungen erzeugen oft die Gefühlswirkung des Überraschenden, ja Verblüffenden und können darum sehr gut wirken, obwohl sie oft, wie alle diese Stilformen, zur Manier ausarten. Neuerdings ist es wieder besonders in der Mode, den Stil mit lauter derartigen Worten herauszuputzen. So ist z. B. Spitteler groß in Provinzialismen und Neologismen. Sehr glücklich in Neubildungen ist z. B. der Österreicher Bartsch. Alles in allem wird man jedoch die poetische Wirkung derartiger Dinge nicht überschätzen dürfen. Sie dienen oft mehr der Eitelkeit des Autors als einem wirklichen Bedürfnis. Andre Sprachen, wie das Französische, verhalten sich darin auch bedeutend ablehnender als das Deutsche, und es ist eine Frage, ob es wirklich viel verliert dadurch.

Zu den in der Wahl des einzelnen Wortes liegenden Stilwirkungen treten auch syntaktische. Eine vom Umgangston abweichende Wortstellung ist vor allem beliebt, um das ganze Dichterwerk in eine besondere Sphäre zu transponieren. So wirken z. B. vorgeschobene Genitive („der Könige Häuser" statt die „Häuser der Könige"), Anaphern usw. stark aufs Gefühl, teils durch das Ungewöhnliche allein, teils, wie bei der Anapher, durch die besondere Emphase, die dem vorgeschobenen Worte geliehen wird. Daneben dient die besondere Wortstellung auch noch phonetischen Wirkungen, der Vermeidung von Hiaten, von häßlichen Konsonantenhäufungen und vor allem auch der Rhythmisierung des Satzes, die ja auch in Prosa nicht fehlt.

8. Gehen wir nun zu jenen Formen über, wo wenigstens ursprünglich eine besondere Apperzeption zugrunde gelegen hat, so sehen wir leicht, daß diejenigen Formen, die die Stilistik seit alters als Epitheton ornans, Metapher, Metonymie, Gleichnis, Symbol unterscheidet, im tiefsten Grunde sehr nahe verwandt sind. Sie scheiden sich oft nur durch die sprach-

liche Form und gehen leicht ineinander über. So kann ich sagen: „das goldene Haar" und habe ein Epitheton ornans; sage ich: „Haare wie Gold", so ist es ein Gleichnis, sage ich das „Gold ihres Hauptes", so ist es eine Metapher usw. Das Gemeinsame in allen diesen Formen ist eine Apperzeption, die noch andre Elemente an den unmittelbar gegebenen Sinnesinhalt heranführt, die (wenigstens soweit poetische Absichten vorliegen) gefühlsverstärkend wirken sollen. Die sprachliche Form, die man dann gibt, ist sekundär. In den meisten Fällen geht nach öfterem Gebrauch sehr bald der ursprüngliche Doppelcharakter dieser Apperzeption verloren, und es bleibt nur die sprachliche Form mit einer Gefühlsnote. — Es ist also ziemlich gleichgültig, ob einer das Gold wirklich in einer Vorstellung reproduziert, was bekanntlich nur dem „visuellen Typus" einigermaßen möglich ist. Worauf es ankommt, ist eben, daß der ungefähre Gefühlswert des Schönen, Leuchtenden, Aparten anklingt. Besonders bei solchen Stilformen wie der Hyperbel wird das ja klar, denn die meisten Hyperbeln werden lächerlich, sowie man versucht, sie sich auszumalen. Um ein verhältnismäßig einfaches Beispiel zu geben, nehme ich Uhlands Vers, worin er von seiner Königstochter sagt: „Herrlich wie eine Sonne!" Hier ist wie bei allen Hyperbeln nur der Gefühlsgehalt, nicht der sachliche Inhalt mit seinen Dimensionen das Wesentliche.

Es kann natürlich nicht die Aufgabe dieser allgemeinen Poetik sein, alle Figuren, Tropen usw. der Reihe nach durchzunehmen. Ich greife nur die wesentlichsten heraus und behandle zunächst das Epitheton. Hier hat R. M. Meyer nachgewiesen, daß im Laufe der Zeiten sich eine ganz bestimmte Entwicklung aufzeigen läßt, und zwar im Sinne einer immer größeren Annäherung an das Individuelle, Einmalige, einer immer größeren Herausarbeitung des Charakteristischen. Nach unsern Ergebnissen, die wir oben vorwegnahmen, würde das ein immer größeres Überwiegen des sachlichen Elements über das gefühlsverstärkende, rein poetische Element darstellen, die, wie wir zeigten, beide in allen diesen Stilformen vorkommen können. Am besten läßt sich eine solche fortschreitende Exaktheit in der Entwicklung des Farbenadjektivs zeigen. Statistische Untersuchungen, besonders die von Groos, haben das auch genau festgelegt. So sind noch die deutschen Klassiker verhältnismäßig ziemlich arm an genauen Farbenbezeichnungen, und meist kommt es dort weniger auf die Farben als Vorstellungen an, sondern auf den damit assoziierten Gefühlston. Das blaßrosa Band an Lottes Kleid im Werther springt direkt heraus durch seine Exaktheit. — Dagegen ist die neuere Poesie oft

bis zur Manier in solchen Farbenbezeichnungen gegangen. Die Lyrik des Symbolismus aller Nationen schwelgt in derartigen Farbenvorstellungen.

Daneben aber stirbt doch auch das alte, nur gefühlsverstärkende Beiwort nicht aus, das nicht sachlich charakterisieren, sondern nur ganz allgemein einen Stimmungsnimbus um die Person breiten soll. Derart waren die homerischen Bezeichnungen „πολύτλας", „δῖος", so sind auch die Epitheta in unsern Märchen. Sie wollen nicht schildern, sie wollen nur eine gewisse Stimmungsatmosphäre erzeugen. Wenn in der neueren Zeit dieses typische, steigernde Beiwort auch zurücktritt, so ist es doch nicht ausgestorben. So verwendet es z. B. Otto Ludwig in „Zwischen Himmel und Erde", so findet es sich bei Riccarda Huch und bei S. Lagerlöf wieder ziemlich konsequent verwandt, und es wird auch wohl nie aussterben.

Von allen hierhergehörigen Stilformen hat wohl die Metapher die Poetik am meisten beschäftigt. Ja, man hat die ganze Poesie als „metaphorisch" bezeichnet. Andrerseits wieder hat man auch alles begriffliche Denken als metaphorisch angesehen, und jedenfalls ist das metaphorische Denken von allergrößter Wichtigkeit für die verschiedensten Gebiete des menschlichen Geisteslebens geworden.

Es kann hier natürlich nicht unsre Aufgabe sein, dem im einzelnen nachzugehen. Hier haben wir es nur mit der poetischen Wirkung der Metapher zu tun, soweit sie psychologischer Erklärung zugänglich ist. Dabei gilt hier wie überall bei diesen Stilformen, daß es nicht nötig ist, die Metapher anschaulich auszumalen. Indem aber eine Metapher nicht mehr anschaulich vorgestellt wird, unterscheidet sie sich phänomenologisch nicht mehr von einem Begriff. Wenn ich in dem Satze „Napoleons Hand drückte schwer auf Deutschland" in keiner Weise innerlich eine Hand mir vorstelle, so ist natürlich der metaphorische Ausdruck gleichwertig einem unanschaulichen Begriffe, etwa der „Gewalt". Und in der Tat ist der Übergang von der Metapher zum Begriff überaus fließend, ja die meisten der Metaphern unsrer Sprache sind in Wirklichkeit unanschauliche Begriffe, bei denen die ursprüngliche Bedeutung gar nicht mehr mit ausklingt. Sonst wären ja alle jene sprachlichen Ungeheuerlichkeiten, wie sie fast jede Rede aufweist, nicht möglich, z. B. „der Block ist manchem ein Dorn im Auge". Solche Sätze, die gesprochen und gehört werden, ohne daß das Lächerliche empfunden wird, beweisen, daß die ursprüngliche Bedeutung ganz vergessen ist. Worin aber liegt dann der poetische Wert der Metapher? Wir antworten: mag auch der sachliche Inhalt der ursprünglichen Bedeutung verloren gegangen sein, so klingt doch meist noch ein Gefühlston da-

von mit, der auch dort bleibt, wo der anschauliche Inhalt nicht mehr wirkt. Wenn man liest: „die Nacht breitete ihre weichen Flügel aus", so liegt der poetische Wert dieser Metapher zum Teil in dem Gefühlston des Luftigen, Leichten, den wir mit „Flügel" verbinden. Zum Teil aber liegt ein Reiz aller metaphorischen Ausdrücke, auch der ganz zu Begriffen gewordenen, in der Besonderheit der Wortwahl, einer gewissen Neuheit, Abwechslung, die ihrerseits wieder Lustgefühle weckt.

Die Personifikation ist eine besondere Form der Metapher. Niemand wird zweifeln, daß das „Vermenschlichen" alles Nichtmenschlichen einem tiefen Zug unsrer Natur entspricht. Wir sehen es am deutlichsten in der Psychologie der Kinder und der primitiven Völker. Indessen haben wir verschiedene Grade der Personifikation. Oft ist auch die Personifikation völlig zum Begriff erstarrt, wie jede andre Metapher es sein kann. Wenn ich lese „Kunst und Wissenschaft gehen Hand in Hand", so liegt hier eine Erstarrung vor, denn niemand personifiziert wohl hier in seiner Vorstellung wirklich Kunst und Wissenschaft.

Dort aber, wo das Bewußtsein einer Personifikation noch erhalten ist, wo es auf den Leser in solcher Weise wirkt, lassen sich drei verschiedene Stufen unterscheiden, je nach dem Grade, in dem die Personifikation ausgeführt ist und psychologisch wirkt. Als erste Stufe nehme ich die der einfachen Belebung, wo Dinge oder Abstrakta als lebend eingeführt werden, ohne daß ein Anhalt für die anschauliche Vorstellung im einzelnen gegeben wird. Wenn Goethe ausruft, „Süßer Friede, komm, ach komm in meine Brust!" so ist es nicht nötig, daß er den „Frieden" wirklich anschaulich personifiziert hat, und auch der Leser erhält keinerlei Anweisung dazu. Hier handelt es sich um einfache Belebung eines Abstraktums.

Als zweite Stufe gilt mir die anschauliche Personifikation, wo ein wirkliches Bild eines lebendigen Wesens ausgemalt wird. Eine solche anschauliche Personifikation ist Schillers Bild aus der Braut von Messina:

„Schön ist der Friede! Ein lieblicher Knabe
Liegt er gelagert am ruhigen Bach,
Und die hüpfenden Lämmer grasen
Lustig um ihn auf dem sonnigten Rasen usw.

Dieser Grad der Personifikation sucht nur auf Anschauung und Gefühl zu wirken. Wird indessen auch der Verstand, die Reflexion angerufen, so haben wir es mit der dritten Stufe zu tun, der Allegorie.

Die Allegorie kann nur mit Hilfe der Reflexion erfaßt werden. Die Attribute, die Schiller in unserm Beispiel dem Frieden zuerteilt, wirken

durch ihren Gefühlsgehalt allein im Sinne der erstrebten Wirkung. Die Wage und die verbundenen Augen einer Justitia können niemals bloß durch ihren Stimmungsgehalt wirken, sie müssen durch Reflexion erschlossen werden. Solche Allegorien liebte besonders das ausgehende Mittelalter. Wir urteilen heute häufig ziemlich abfällig über den Wert solcher Kunstmittel. Indessen müssen wir bedenken, daß Dichter vom Range Dantes und Goethes (im zweiten Faust) solche Kunstformen nicht verschmäht haben, wie wir denn heute überhaupt wohl den Verstand und die Reflexion oft allzu sehr ausschalten aus der Dichtung.

Eine überaus wichtige Kunstform ist das Symbol. Wie bei der Metapher ist man auch hier sich nicht einig über eine scharfe Definition. Elster definiert es als „einen durch die Funktion der Beziehung gewonnenen Ersatz für eine Vorstellung von unendlich viel weiterem, ja in vielen Fällen kaum erschöpfbarem Inhalt". Der psychologische Reiz jeder Symbolik liegt in ihrer Wirkung auf Gefühl und Phantasie, die durch die Symbolik nur in ganz vager Weise angeregt werden, wodurch dann jener Eindruck der Unendlichkeit der Beziehungen erweckt wird, der ein besonderer Reiz des Symboles ist. Ein ganz klares Symbol ist kein Symbol mehr, höchstens ein erstarrtes, konventionelles, nicht aber ein lebendiges, poetisches Symbol. Ein solches Symbol wird nicht, wie die Allegorie, mit dem Verstande erfaßt, sondern durchs Gefühl erlebt. Es wirkt unmittelbar, ohne Dazwischentreten der Reflexion und ist auch durch den Verstand nie ganz zu erfassen. Gerade aber darin, daß es aus dem Endlichen ins Unendliche gleichsam hinüberweist, mit dem Hauptton zugleich eine Fülle von leisen, nur ahnbaren und angedeuteten Obertönen anschlägt, darin beruht der tiefste Zauber dieser Kunstform.

Literatur.

Zur Metrik: Minor: Neuhochd. Metrik. Saran: Metrik 1907. Sievers: Rhythmisch-melod. Studien 1912.

Zur Stilistik: R. M. Meyer: Stilistik 1906 (reiche Übersicht). Elster: Stilistik (psychologisch fundiert) 1912. Biese: Philosophie des Metaphorischen. 1893. Th. A. Meyer: Stilgesetz der Poesie 1901.

Siebentes Kapitel.

Abschluß.

1. Wir hätten somit, soweit es in dem engen, vorgezeichneten Rahmen möglich war, die wichtigsten Probleme der Poetik überblickt und vom Standpunkte der Psychologie aus zu deuten gesucht. Nur ein Problem haben wir nicht behandelt, das Problem der Wertung. Dabei haben

wir uns scheinbar eines Widerspruchs schuldig gemacht, indem wir dennoch manche Dichtwerke als Werte anerkannten, ohne im einzelnen Falle zu begründen, warum wir das taten.

Indessen löst sich dieser scheinbare Widerspruch durch das im Anfang ausgesprochene Forschungsprinzip, indem wir nur als Psychologen, nicht als Normästhetiker zu Werke gehen wollten. Wir stellten es gleich im Anfang als unser Ziel auf, nur zu beschreiben und zu erklären, d. h. das uns in der Erfahrung Gegebene verstehen, nicht aber meistern zu wollen. Was uns aber in der Erfahrung gegeben ist, das, was die Literaturwissenschaft in reicher Sammlung vor uns ausbreitet, sind bereits fertig vorliegende Werte. Denn was im Laufe der Geschichte ästhetisch wirksam gewesen ist, muß als ästhetischer Wert anerkannt werden. Nur an diese empirischen Werte haben wir uns gehalten und auch daraus nur die wirksamsten und dauerndsten herausgenommen, um sie psychologisch zu verstehen. Wir haben damit also keineswegs unsern Standpunkt aufgegeben; denn nirgends haben wir versucht, Werte, die sich historisch als solche erwiesen haben, umzustürzen und irgendein willkürliches Schiboleth einzuführen. Stets haben wir uns bemüht, auf dem Boden der Erfahrung zu bleiben, wobei wir allerdings auch die in der Erfahrung gegebenen Werte anerkannten. Wir nahmen das als ästhetische Werte an, was sich im Laufe der Geschichte infolge seiner ästhetischen Wirksamkeit in ausgedehnterer, dauernder Weise als Wert erwiesen hat.[1])

2. Reden wir nun aber nicht damit, daß wir alles das, was sich als ästhetisch wirksam erwiesen hat, als ästhetischen Wert anerkannten, einem schrankenlosen Subjektivismus das Wort? Hierauf ist zu erwidern, daß wir allerdings in jede Definition des ästhetischen Wertes einen subjektiven Faktor einbegreifen müssen, denn ein rein objektiver Wert, der niemals ein Subjekt ästhetisch berührt, ist ein Unding. Indessen wollten wir keineswegs die Gleichheit aller ästhetischen Werte behaupten. Im Gegenteil, wir erkennen durchaus eine Hierarchie der Werte an, die zwar nicht absolut ist, vielmehr großen Schwankungen unterliegt, aber doch eine gewisse Stufenleiter einhält.

Die Prinzipien nun, die für diese Hierarchie der Werte konstituierend gewesen sind, sind mannigfaltige. An erster Stelle steht da der Begriff der Extensität der Werte, das heißt die Ausbreitung und Dauer ihrer Wirkungsmöglichkeit. Denn wie im übrigen Leben nur das als ein Wert

1) Es sei mir gestattet, hier anzumerken, daß ich diese Probleme ausführlich in meiner „Psychologie der Kunst", Bd. II, behandelt habe.

im überindividuellen Sinne gilt, was seine Bedeutung weithin und dauernd zu dokumentieren vermag, so kann auch in der Kunst nur das beanspruchen, als Wert angesehen zu werden, was vielen Menschen und vor allem dauernd sich als Wert zu erweisen vermag. Damit ist schon ein Prinzip gegeben, das über einen bloß willkürlichen Subjektivismus hinausführt. Daneben freilich kommen noch andre Wertkriterien in Betracht. So verwendet die Literaturgeschichte vor allem das Prinzip der Originalität, um danach eine Stufenleiter der Werte zu schaffen. Sehr wichtig ist ferner das Prinzip der Autorität, worunter ich verstehe, daß auch die Qualität der Subjekte höchst wichtig ist, indem nämlich besonders befähigte Menschen, die eine große, vor allem natürlich ästhetische Erfahrung haben, für andre in ihrem Werturteil Autorität waren und dadurch stark auf die allgemeine Bewertung eingewirkt haben. Daneben kommen für die Gesamtbewertung ästhetischer Werke auch nichtästhetische Momente, vor allem ethische, religiöse, soziale in Betracht, die auch die ästhetische Bewertung beeinflussen, denn gerade für die Wirkung der Dichtung sind ja diese Dinge, wie wir oben gezeigt haben, von höchster Wichtigkeit, und die historische Betrachtung zeigt, daß niemals rein ästhetische Momente den Ausschlag gegeben haben für die Wirkung einer Dichtung. Es hieße dem Leben Gewalt antun, wollte man da unüberschreitbare Grenzen ziehen, wo in Wirklichkeit eine große, tief verflochtene Einheit gegeben ist. Nicht einen Mangel sehen wir — wie das manche Ästheten tun — in jener Verknüpftheit mit andern Gebieten, sondern gerade einen Reichtum und einen besonderen Wert der Dichtkunst.

3. Wir halten es nicht einmal für wünschenswert, ewige Gesetze und allgemeingültige Normen aufzustellen. Denn einmal verzichteten wir damit ja darauf, den beständig sich ändernden Bedürfnissen der Menschen gerecht zu werden, da allgemeingültige Normen auch nur für einen Normalmenschen zugeschnitten sein könnten, den es nirgends gibt. Andrerseits würde es zu einer unerquicklichen Verlogenheit führen, wenn wirklich ein ästhetisches Gesetzbuch sich Geltung verschaffte. Ein Gesetzbuch für unser moralisches Leben ist möglich und nötig, weil wir unser Handeln bis zu einem gewissen Grade modifizieren können und müssen, obwohl die Geschichte zeigt, daß auch hier nur die gröbsten Vorschriften zur Not erfüllt werden. Ein ästhetisches Gesetzbuch wäre durchaus vom Übel, denn einerseits ist unser ästhetisches Gefühlsleben noch viel weniger der Formung zugänglich als das moralische, andrerseits aber ginge durch solche Normierung gerade der feinste Reiz aller Kunst verloren, der nämlich,

daß sie gerade unsern innersten subjektivsten Bedürfnissen gerecht wird. Ein echtes, lebendiges Kunsterleben wird und muß immer bis zu einem gewissen Grade subjektiv sein.

Darum braucht die Feststellung und Untersuchung gewisser übersubjektiver Werte nicht überflüssig zu sein. Indem wir nämlich Werke wie Odyssee oder Faust als übersubjektive Werte bezeichnen, wollen wir damit nur sagen: diese Werke haben langen Generationen und weiten Völkern tiefstes ästhetisches Erleben vermittelt, sind von den besten und klügsten Köpfen geschätzt worden und bieten also damit eine ansehnliche Gewähr für weitere ästhetische Wirksamkeit. Ein Werk wie den Faust empfehlen heißt darum nicht etwa ihn als Normalkunstwerk hinstellen, sondern heißt nur: hier liegt ein Werk vor, das so reich und weit ist, daß es unzähligen Subjekten schon zum Genuß und Gewinn geworden ist und daß es darum auch die Anwartschaft bietet, immer neuen Subjekten zum Gewinn zu werden.

4. Und noch ein letztes Bedenken gilt es zu heben. Wird durch die Erkenntnis, daß alles ästhetische Erleben im letzten Grade subjektiv ist, nicht einem bequemen Eudämonismus Vorschub geleistet? Heißt das nicht allen Trivialitäten Bürgerrecht geben im Reiche der Kunst? Heißt das nicht jede Erziehung zu immer tieferem Eindringen für unmöglich erklären?

Es hieße uns völlig mißverstehen, wollte man das aus unsern Untersuchungen ableiten. Gerade indem wir zeigen, welche Werke und Stilformen am längsten und dauerndsten gewirkt haben, wollen wir hinweisen auf die Möglichkeit zu immer edlerem und dauernderem Genießen. Das aber kann nicht geschehen, indem man irgendwelche kategorischen Normen aufstellt, sondern nur so, daß man durch Erziehung des Subjektes es vorbereitet für jene dauernderen und tieferen Freuden, die uns jene weitgefeierten Werke versprechen. Eine wirkliche Erziehung zur Kunst geschieht nicht dadurch, daß man Hausknechte und Dienstmädchen in den Tasso oder den Faust schickt, eine wirkliche Erziehung zur Kunst kann sich nur auf eine eindringliche psychologische Kenntnis ästhetischer Wirksamkeit und ihrer seelischen Bedingtheiten aufbauen. Nur indem man durch psychologische Kenntnisse geleitet die Fähigkeit, Dichtungen zu genießen, läutert und stufenweise das Subjekt vorbereitet zu höheren Werten, kann eine Erziehung zur Kunst stattfinden. Das Ziel der psychologischen Ästhetik ist es, Handhaben zu geben zur adäquaten Erfassung des vom Künstler angestrebten Werkes. Ein wenig beizutragen aber zur Erkenntnis poetischer Wirkungsmöglichkeiten, das war der Ehrgeiz dieses bescheidenen Werkchens.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.

UNIV. OF MICHIGAN,

JAN 28 1915

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Andere Werke des Verfassers:

Psychologie der Kunst

Eine Darstellung ihrer Grundzüge

Von R. Müller-Freienfels

In 2 Bänden. gr. 8. 1912.

Bd. I: Die Psychologie des Kunstgenießens und des Kunstschaffens.
Bd. II: Die Formen des Kunstwerks und die Psychologie der Wertung.

Geheftet je M. 4.40. In einem Band in Leinwand gebunden M. 10.—

Dieses Werk behandelt die Fragen der Kunsttheorie vom Standpunkte der modernen Psychologie und — soweit es angängig ist — der Psychophysiologie. Es kommt ihm vor allem auf eine möglichst exakte Beschreibung der Tatsachen in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit an. Es ist also nicht beabsichtigt, ein ästhetisches Gesetzbuch zu liefern, nicht Regeln und Forderungen aufzustellen, sondern Verständnis der Tatsachen zu geben. Darum ist mehr als anderswo die ganze Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit des ästhetischen Lebens herangezogen worden, und es sind vor allem auch die individuellen Verschiedenheiten eingehend behandelt. Stärker als je sonst ist der Zusammenhang mit den übrigen Lebensgebieten betont und damit durchweg der modernen biologischen Denkweise Rechnung getragen worden. Dabei gehen die Beispiele und Anwendungen vor allem auf die künstlerischen Interessen gerade der Gegenwart und deren brennendste Fragen ein. Der erste Band gibt eine eingehende Analyse des künstlerischen Genießens wie des Kunstschaffens, der zweite Band behandelt die Kunstformen, bringt eine psychologische Analyse des Stiles in der Kunst und stellt zuletzt die Prinzipien der künstlerischen Wertung dar.

Aus den Besprechungen:

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft: „Was diesem Werke unmittelbar nach seinem Erscheinen Beachtung und Anerkennung erworben hat, ist zum Teil der Umstand, daß es zu den sehr seltenen wissenschaftlichen deutschen Büchern gehört, die auch einen ästhetischen Wert besitzen und aus denen eine klar erkennbare Persönlichkeit spricht: Ein Vertreter der ‚fröhlichen Wissenschaft', der weder unter der erdrückenden Fülle des Materials ächzt noch, sich ängstlich verklausulierend, den Zweifeln und Unklarheiten ausbiegt, sondern frohgemut von Gipfel zu Gipfel schreitet und höchst ungeniert seine Meinung sagt, und der sich das leisten kann, ohne den Eindruck der Oberflächlichkeit zu machen, da er über eine gute Beherrschung des gesamten psychologischen und ästhetischen Stoffes und überdies über eine ungewöhnliche Gabe der Synthese verfügt..."

Zeitschrift für Psychologie: „Die Untersuchungen über Rhythmus, Melodie, Konsonanz, die Ornamentalformen der bildenden Künste usw., gehören zu dem Bemerkenswertesten, was über die physiologischen Korrelate der elementaren ästhetischen Werterscheinungen geschrieben wurde."

Weitere Besprechungen

über Müller-Freienfels, Psychologie der Kunst:

Neue Freie Presse: „Man begrüßt darum mit Freude das gründliche, mit soviel Sorgfalt und Liebe geschriebene Werk von Müller-Freienfels, einem in Fachkreisen geschätzten Gelehrten, der als Psychologe der Schule von William James entstammt. Und daß ich das gleich sage: Die Arbeit ist trotz ihrer exakten Richtlinien und empirischen Methode, trotz der analytisch-experimentellen Grundlage, die auf Tatsachen und Vergleiche hinzielt, ein Buch, das allem Lebendigen sein Interesse schenkt und auch praktisch aus dem gegenwärtigen ästhetischen Erleben eine wegkundige Auswahl trifft. Hier wird über das künstlerische Erleben gesprochen, wie es wirklich ist.... Hier hört man endlich wieder einmal etwas Tieferes über die Forderung, die Kunst im Zusammenhang des ganzen Lebens zu begreifen.... Was man von Stil, Wirkung der Kunstformen, Stilmittel der Dichtkunst, Formen der Augenkünste, Psychologie der Wertung, künstlerischem Schaffen, den Typen des Kunstgenießens u. a. liest, gehört zu dem Gründlichsten, was in letzter Zeit in einem derartigen zusammenfassenden Buche gesagt wird...."

Revue de Philosophie: „On le voit, l'auteur a dû se livrer à un travail extrêmement minutieux d'analyse psychologique, dont il est impossible aux profanes de ne pas admirer la patience et aux initiés de ne pas reconnaître la grande exactitude.. L'ouvrage de M. Müller-Freienfels se recommande, par conséquent, à la fois aux amateurs de psychologie, qui ne manqueront pas d'y trouver de précieux renseignements et aux amateurs d'esthétique qui en tireront de nouvelles sources de jouissances."

Rivista di Filosofia: „... Il volume del Müller-Freienfels... contiene una raccolta molto interessante di fatti, che, alla lettura, può esercitare una forte azione stimulatrice...."

In Vorbereitung:

Psychologie des Denkens und der Phantasie

Mit Exkursen zur Erkenntnistheorie, Logik und Aesthetik

Von **Richard Müller-Freienfels**

Die neuere deutsche Lyrik

Von Professor Dr. **Philipp Witkop**

Bd. I: Von Friedrich von Spee bis Hölderlin.) Geh. je M. 5.—,
Bd. II: Von Novalis bis Liliencron.) geb. je M. 6.—

Dieses Buch stellt es sich zur Aufgabe, Leben und Werk der bedeutendsten lyrischen Dichter der neueren Zeit so zu erfassen, wie es im Fortschreiten auf den von W. Dilthey gewiesenen Bahnen die neuere Literaturforschung anstrebt.

Südwestdeutsche Schulblätter: „... Meisterhaft versteht es der Verfasser, Leben und Dichtung eng miteinander zu verknüpfen und so aufs lebhafteste für seinen Gegenstand zu interessieren. Ebenso anziehend ist seine Schilderung kultureller Verhältnisse, deren Geistesinhalt in den Werken eines Dichters zum Ausdruck gelangt.... Ohne in Einzelheiten zu versinken, bleibt der Vortrag immer sachlich und ohne Überschwang. Man fühlt, daß der Verfasser mit lebhaftem Anteil seinen Stoff vor uns ausbreitet.... Für jeden Freund des in Rede stehenden Stoffes bietet das Buch reiche Anregung: es empfiehlt sich auch besonders für den Lehrer, weil es wissenschaftlich fest begründet und geschmackvoll geschrieben ist."

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Wilh. Diltheys gesammelte Schriften

In 6 Bänden. gr. 8. Zum Preise von 8—12 M. geh. u. 10—14 M. geb.

Soeben erschien Band II:

Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation

Abhandlungen zur Geschichte der Philosophie und Religion.

[XII u. 528 S.] 1914. Geh. M. 12.—, in Leinwand geb. M. 14.—, in Halbfranz geb. M. 16.—

Inhalt: Auffassung und Analyse des Menschen im 15. u. 16. Jahrhundert. — Das natürlichste System der Geisteswissenschaften. — Die Autonomie des Denkens. — Giordano Bruno. — Der entwicklungsgeschichtl. Pantheismus. — Aus der Zeit der Spinozastudien Goethes. — Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts.

Bei der überragenden Bedeutung, die Diltheys Arbeiten für die Geisteswissenschaften im weitesten Umfange und weit über die Fachkreise hinaus für die Gestaltung einer vertieften Welt- und Lebensauffassung gewonnen haben, entstand mit seinem Tode die Aufgabe, das, was er in seinem langen, arbeitsreichen Leben geschaffen und entworfen hatte und was teils unvollendet geblieben, teils nur an unzugänglicher Stelle gedruckt war, den vielen, die schon lange darnach verlangten, zugänglich zu machen. Diese Aufgabe erfüllt die im Erscheinen begriffene Ausgabe seiner Schriften.

Die weiteren Bände werden enthalten:

Band I: **„Einleitung in die Geisteswissenschaften"** ist ein Neudruck des seit langem vergriffenen, für Diltheys philosophische Ideen grundlegenden Werkes.

Band III: **„Jugendgeschichte Hegels"** bringt, aus den Handschriften wesentlich erweitert, Diltheys Forschungen über den letzten großen Methaphysiker Hegel.

Band IV: **„Die geistige Welt"** vereinigt die für Diltheys philosophische Anschauungen charakteristischen Werke und gibt zum ersten Male einen Überblick über den Versuch einer Zergliederung des geistigen Lebens.

Band V: **„Der Aufbau der geschichtl. Welt in den Geisteswissenschaften"** bringt eine letzte Fassung der auf eine Grundlegung des geschichtlichen Bewußtseins hinzielenden Tendenzen von Diltheys Denken.

Band VI: **„Aus dem handschriftlichen Nachlaß"** wird das Wichtigste aus dem umfangreichen handschriftlichen Nachlaß bieten.

In vierter, erweiterter Auflage liegt vor:

Das Erlebnis und die Dichtung

Lessing · Goethe · Novalis · Hölderlin

Vier Aufsätze von Wilhelm Dilthey

Mit einem Titelbild. 8. 1913. Geheftet M. 6.—, gebunden M. 7.—

„... Hier, das fühlt man auf Schritt und Tritt, liegt wahrhaft inneres Erlebnis eines Mannes zugrunde, dessen eigene Geistesbeschaffenheit ihn zum nachschöpferischen Eindringen in die Welt unserer Dichter und Denker geradezu bestimmen mußte. ... Was diesen auf einen Lebenszeitraum von 40 Jahren verteilten — man wendet hier das Wort fast instinktiv an — klassischen Aufsätzen ein besonderes edles Gepräge gibt, das ist der goldene Schimmer geistiger Jugendfrische. ..." (Das literarische Echo.)

Unabhängig von diesen „Gesammelten Schriften" wird als Seitenstück zu „Erlebnis und Dichtung" und dieses für das Verständnis der Poesie so bedeutsam gewordene Buch auf das wirksamste ergänzend, eine Sammlung von W. Diltheys Arbeiten zur Poetik und Ästhetik erscheinen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

Geschichte der deutschen Dichtung. Von Dr. Hans Röhl. In Leinen geb. M. 2.50. **Geschenkausgabe** in Halbfranz M. 3.—

Kein Nachschlagewerk, das die Pflanzen aus dem Garten der Dichtung säuberlich geordnet und getrocknet sammelt, will das Buch sein, sondern, sich an einen größeren Leserkreis, vor allem an die Jugend wendend, will es aus der Vergangenheit das Leben erwecken und so zum Verständnis der poetischen Schätze unserer Literatur anleiten. Es beschränkt sich auf die Werke, die über die geschichtliche Bedeutung hinaus künstlerischen Genuß zu gewähren vermögen. Indem die Darstellung bei den Höhepunkten besonders ausführlich verweilt, ergibt sich deutlich die Entwicklungslinie in unserer deutschen Literatur. Eine breitere Ausführung erhält das 19. Jahrhundert. Lebensvolle und eindringliche Darstellung erstrebend, rechnet das Buch auf Mitarbeit des Lesers durch eigene Lektüre, die durch Schilderung der Voraussetzungen der dichterischen Perioden, Persönlichkeiten und Werke vorbereitet, durch knapper oder breiter ausgestattete Analysen erleichtert und durch ein Verzeichnis billiger Quellenausgaben gefördert wird. So hofft das Buch ein willkommener Führer allen zu werden, die in dem Reich der deutschen Dichtung heimisch werden wollen.

Ästhetik der deutschen Sprache. Von Prof. Dr. O. Weise. Geb. M. 3.—

Die „Ästhetik der deutschen Sprache" bildet ein Gegenstück zu „Unsere Muttersprache". (8. Aufl. 1913.) In beiden betrachtet der Verfasser das Neuhochdeutsche als etwas Gewordenes, greift daher überall auf frühere Sprachstufen zurück, in beiden sucht er nach Möglichkeit den Zusammenhang zwischen Volk und Sprache zu ergründen und sich mit Liebe in die Eigenart unserer Darstellungsmittel zu vertiefen. Aber während in der „Muttersprache" vor allem die Prosa berücksichtigt wird, tritt in der „Ästhetik" die schwungvollere Ausdrucksweise der Poesie in den Vordergrund.

„... Daß ich es nur gleich mit einem Worte sage: ich kenne kein Buch über die deutsche Sprache, das mir so gefallen hätte als diese neueste Gabe des bereits durch die trefflichsten Werke um unsere herrliche Muttersprache hochverdienten Verfassers; ich kenne kein Buch, das in so geschickter Weise dem Bedürfnis nach rechtem Verständnis und feinsinniger Würdigung unseres edelsten Gutes entgegenkäme und so geeignet wäre, jedem herzliche Lust an diesem Gute und warme Liebe zu ihm zu erwecken."
(Zeitschrift für den deutschen Unterricht.)

Der Rhythmus des fünffüßigen Jambus. Von Dr. Ernst Zitelmann. Geh. M. 1.80.

Für die in metrisch gleichgebauten Versen bestehenden Verschiedenheiten in ihrer durch den Sinn gegebenen, rhythmischen Bewegung Bildungsgesetze des Verses in bezug auf diesen „höheren" Rhythmus nachzuweisen in demselben Sinne, in dem es metrische Gesetze gibt, derart also, daß der einzelne Vers, wenn er ästhetisch befriedigen soll, diesem Gesetz gemäß gebildet sein muß, sucht der Verfasser an dem Beispiel des fünffüßigen Jambus. In der rechten Wahl der rhythmischen Form für den einzelnen Vers seiner Stimmung nach und in der Abwechslung zwischen den verschiedenen Formen erweist sich die (wennschon meist ungeübte) Kunst des Dichters. Zählungen zeigen, wie große Verschiedenheiten hier zwischen den einzelnen Dichtern obwalten. Die Untersuchungen sollen der ästhetischen Erkenntnis dienen und möchten auch von dem, der Verse durchfeilt oder behufs des Vortrags überlegt, beachtet sein.

Psychologie der Volksdichtung. Von Dr. Otto Böckel. 2., verbesserte Auflage. Geh. M. 7.—, in Leinwand geb. M. 8.—

„Wie müßten doch Herder und Goethe, die Brüder Grimm und Uhland voll Freude und voll Dankes sein über dieses Buch, die reife Frucht eines dem Volke gewidmeten Lebenswerkes. Die Psyche des Volksliedes hat sich in ihm in ihrer vollen Klarheit und Totalität eröffnet, und so kommt sie auch bei größtem Ernst der wissenschaftlichen Darstellung schön und unwiderstehlich in ihrer Macht durch das ganze Buch zum Ausdruck: zur Wirkung auf den Leser. So wird es denn wenig Bücher geben, deren Lektüre in gleich hoher Weise den Gelehrten erfreut und durch Spendung eines ganz auserlesenen Genusses alle Kräfte des Gefühls in seinen Bann zieht." (Frankfurter Zeitung.)

Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich. — Werke, die mehrere Bände umfassen, sind auch in einem Band gebunden vorrätig.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

Verzeichnis der bisher erschienenen Bände innerhalb der Wissenschaften alphabetisch geordnet.

Theologie und Philosophie, Pädagogik und Bildungswesen.

Amerikanisches Bildungswesen siehe Techn. Hochschulen, Universitäten, Volksschule.

Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)

Aufgaben und Ziele des Menschenlebens. Von Dr. J. Unold. 3. Aufl. (Bd. 12.)
— siehe auch Ethik.

Bildungswesen, Das deutsche, in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von weil. Prof. Dr. Fr. Paulsen. 3. Aufl. Von Prof. Dr. W. Münch. Mit Bildn. Paulsens. (Bd. 100.)

Buddhas Leben und Lehre. Von weil. Prof. Dr. R. Pischel. 2. Aufl. von Prof. Dr. H. Lüders. Mit 1 Taf. (Bd. 109.)

Calvin, Johann. Von Pfarrer Dr. G. Soeur. Mit Bildn. (Bd. 247.)

Christentum. Aus der Werdezeit des Chr. Studien und Charakteristiken. Von Prof. Dr. J. Geffcken. 2. Aufl. (Bd. 54.)

Christentum und Weltgeschichte. Von Prof. D. Dr. K. Sell. 2. Bde. (Bd. 297, 298.)
— siehe auch Jesus, Mystik im Christentum.

Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literar. Zeugn. eines Jahrh. gesammelt. Von Turninspektor K. Möller. 2 Bde. Bd. II in Vorb. (Bd. 188, 189.)

Einführung in die Philosophie, Theologie siehe Philosophie, Theologie.

Entstehung der Welt und der Erde nach Sage u. Wissenschaft. Von Prof. Dr. B. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 223.)

Erziehung zur Arbeit. Von Prof. Dr. Edv. Lehmann. (Bd. 459.)

Erziehung, Moderne, in Haus und Schule. Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 159.)
— siehe auch Großstadtpädagogik und Schulkämpfe der Gegenwart.

Ethik. Prinzipien der E. Von E. Wentscher. (Bd. 397.)
— siehe auch Aufgaben und Ziele des Menschenlebens, sittliche Lebensanschauungen, Willensfreiheit.

Fortbildungsschulwesen. Das deutsche. Von Dir. Dr. F. Schilling. (Bd. 256.)

Freimaurerei, Die. Anschauungswelt u. Geschichte. Von Geh. Archivrat Dr. L. Keller. (Bd. 463.)

Fröbel, Friedrich. Leben und Wirken. Von A. v. Portugall. Mit 5 Taf. (Bd 82.)

Großstadtpädagogik. Von J. Tews. (Bd. 327.)
— siehe auch Erziehung, Moderne, und Schulkämpfe der Gegenwart.

Heidentum siehe Mystik.

Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor Dr. O. Flügel. Mit Bildn. (Bd. 164.)

Hilfsschulwesen. Von Rektor Dr. B. Maennel. (Bd. 73.)

Hochschulen siehe Techn. Hochschulen und Universitäten.

Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)

Jesuiten, Die. Eine histor. Skizze. Von Prof. D. H. Boehmer. 3. Aufl. (Bd. 49.)

Jesus und seine Zeitgenossen. Geschichtliches und Erbauliches. Von Pastor C. Bonhoff. (Bd. 89.)
— **Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu.** Von Pfarrer D. Dr. P. Mehlhorn. 2. Aufl. (Bd. 137.)
— **Die Gleichnisse Jesu.** Zugl. Anleitung zu quellenmäßigem Verständnis der Evangelien. Von Prof. D. Dr. Weinel. 3. Aufl. (Bd. 46.)

Israelit. Religion. Die Grundzüge der israel. Religionsgeschichte. V. weil. Prof. Dr. Fr. Giesebrecht. 2. Aufl. (Bd. 52.)

Jugendfürsorge. Von Waisenhausdirektor Dr. J. Petersen. 2 Bde. (Bd. 161, 162.)

Jugendpflege. Von Fortbildungsschullehrer W. Wiemann. (Bd. 434.)

Kant, Immanuel. Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. O. Külpe. 3. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 146.)

Knabenhandarbeit, Die, in der heutigen Erziehung. Von Sem.-Dir. Dr. A. Pabst. Mit 21 Abb. u. Titelbild. (Bd. 140.)

Lehrerbildung siehe Volksschule und Lehrerbildung der Ver. Staaten.

Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein krit. Bericht. Von Prof. D. H. Boehmer. 3. Aufl. Mit 2 Bildn. (Bd. 113.)
Mädchenschule, Die höhere, in Deutschland. Von Oberlehrerin M. Martin. (Bd. 65.)
Mechanik des Geisteslebens. Von Prof. Dr. M. Verworn. 3. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 200.)
— siehe auch Psychologie.
Mission, Die evangelische. Von Pastor S. Baudert. (Bd. 406.)
Mittelschule siehe Volks- u. Mittelschule.
Mystik im Heidentum und Christentum. Von Prof. Dr. Edv. Lehmann. (Bd. 217.)
Mythologie, Germanische. Von Prof. Dr. F. von Negelein. 2. Aufl. (Bd. 95.)
Pädagogik, Allgemeine. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. 4. Aufl. (Bd. 33.)
Pädagogik, Experimentelle, mit bes. Rücks. auf die Erzieh. durch die Tat. Von Dr. W. A. Lay. 2. Aufl. Mit 2 Abb. (Bd. 224.)
— siehe auch Erziehung, Großstadtpädagogik u. Psychologie des Kindes.
Palästina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. H. Frh. v. Soden. 3. Aufl. Mit 2 Karten, 1 Plan u. 6 Ansichten. (Bd. 6.)
Palästina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden. Von Dr. P. Thomsen. Mit 36 Abb. (Bd. 260.)
Paulus, Der Apostel, u. sein Werk. Von Prof. Dr. E. Vischer. (Bd. 309.)
Pestalozzi. Leben und Ideen. Von Prof. Dr. P. Natorp. 2. Aufl. Mit Bildn. u. Briefkast. (Bd. 250.)
Philosophie, Die. Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Realschuldir. H. Richert. 2. Aufl. (Bd. 186.)
— **Einführung in die Philosophie.** Von Prof. Dr. R. Richter. 3. Aufl. von Dr. M. Brahn. (Bd. 155.)
— **Führende Denker.** Geschichtl. Einleitung in die Philosophie. Von Prof. Dr. J. Cohn. 2. Aufl. Mit 6 Bildn. (Bd. 176.)
— siehe auch Weltanschauung.
Philosophie der Gegenwart, Die, in Deutschland. Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Prof. Dr. O. Külpe. 6. Aufl. (Bd. 41.)
Psychologie siehe Seele des Menschen.
— siehe auch Mechanik des Geisteslebens.
Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. R. Gaupp. 3. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 218.)
— siehe auch Pädagogik.
Religion, Die Stellung der R. im Geistesleben. Von Lic. Dr. P. Kalweit. (Bd. 225.)
— **Die Religion der Griechen.** Von Prof. Dr. E. Samter. (Bd. 457.)
Religion. Religion und Naturwissenschaft in Kampf u. Frieden. Ein geschichtl. Rückblick. Von Dr. A. Pfannkuche. 2. Aufl. (Bd. 141.)
— **Die relig. Strömungen der Gegenwart.** Von Superintend. D. A. H. Braasch. 2. Aufl. (Bd. 66.)
Rousseau. Von Prof. Dr. P. Hensel. 2. Aufl. Mit Bildnis. (Bd. 180.)
Schopenhauer. Persönlichkeit, Lehre, Bedeutung. Von Realschuldir. H. Richert. 2. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 81.)
Schule siehe Fortbildungsschulwesen, Hilfsschulwesen, Hochschule, Mädchenschule, Mittelschule, Volksschule und die folgenden Bände.
Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. Mit 33 Fig. (Bd. 96.)
Schulkämpfe der Gegenwart. Von J. Tews. 2. Aufl. (Bd. 111.)
— siehe auch Erziehung, Moderne, und Großstadtpädagogik.
Schulwesen. Geschichte des deutschen Sch. Von Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 85.)
Seele des Menschen, Die. Von Prof. Dr. J. Rehmke. 4. Aufl. (Bd. 36.)
— siehe auch Psychologie.
Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart. Von weil. Prof. Dr. O. Kirn. 2. Aufl. (Bd. 177.)
— siehe auch Ethik.
Spencer, Herbert. Von Dr. K. Schwarze. Mit Bildnis. (Bd. 245.)
Student, Der Leipziger, von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 273.)
Technische Hochschulen in Nordamerika. Von Prof. S. Müller. Mit zahlr. Abb., Karte u. Lageplan. (Bd. 190.)
Testament, Neues. Der Text des N. T. nach seiner geschichtl. Entwicklung. Von Div.-Pfarrer A. Pott. Mit 8 Taf.
— siehe auch Jesus. (Bd. 134.)
Theologie. Einführung in die Theologie. Von Pastor M. Cornils. (Bd. 347.)
Über Universitäten und Universitätsstudium. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. (Bd. 411.)
Universität, Die amerikanische. Von PH. D. E. D. Perry. Mit 22 Abb. (Bd. 206.)
— siehe auch Student.
Unterrichtswesen. Das deutsche, der Gegenwart. Von Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 299.)
Volksbildungswesen. Das moderne. Bücher- und Lesehallen, Volkshochschulen und verwandte Bildungseinrichtungen in den wichtigsten Kulturländern seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Von Stadtbibliothekar Dr. G. Fritz. Mit 14 Abb. (Bd. 266.)

Volks- und Mittelschule, Die preußische, Entwicklung und Ziele. Von Geh. Reg.- u. Schulrat Dr. Sachse. (Bd. 432.)
Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten. Von Dir. Dr. F. Kuypers. Mit 48 Abb. u. Titelbild. (Bd. 150.)
Weltanschauung, Griechische. Von Privatdoz. Dr. M. Wundt. (Bd. 329.)
Weltanschauungen, Die, der großen Philosophen der Neuzeit. Von weil. Prof. Dr. L. Busse. 5. Aufl., herausg. von Prof. Dr. R. Falckenberg. (Bd. 56.)
— siehe auch Philosophie.
Willensfreiheit. Das Problem der W. Von Prof. Dr. G. F. Lipps. (Bd. 383.)
— siehe auch Ethik.
Zeichenkunst. Der Weg zur Z. Von Dr. E. Weber. Mit Abb. (Bd. 430.)

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Sprachkunde, Literaturgeschichte und Kunst.

Architektur siehe Baukunst und Renaissancearchitektur.
Ästhetik. Von Prof. Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)*)
Bau und Leben der bildenden Kunst. Von Dir. Prof. Dr. Th. Volbehr. 2. Aufl. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)*)
Baukunde siehe Abtlg. Technik.
Baukunst, Deutsche B. im Mittelalter. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. 3. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 8.)
— Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis z. Ausg. des 18. Jahrh. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei Mit 62 Abb. und 3 Tafeln. (Bd. 326.)
— Deutsche Baukunst im 19. Jahrh. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthaei. Mit 35 Abb. (Bd. 453.)
Beethoven siehe Haydn.
Björnson siehe Ibsen.
Dekorative Kunst des Altertums. Von Dr. Fr. Poulsen. Mit 112 Abb. (Bd. 454.)
Drama, Das. Von Dr. B. Busse. Mit Abb. 2 Bde.
Bd. I: Von der Antike zum französ. Klassizismus. (Bd. 287.)
Bd. II: Von Versailles bis Weimar. (Bd. 288.)
— siehe auch Shakespeare, Lessing, Schiller und Theater.
Drama, Das deutsche, des 19. Jahrh. Inf. Entwickl. dargest. von Prof. Dr. G. Witkowski. 4. Aufl. Mit Bildn. Hebbels. (Bd. 51.)
— siehe auch Hebbel, Hauptmann.
Dürer, Albrecht. Von Dr. R. Wustmann. Mit 33 Abb. (Bd. 97.)*)
Französische Roman, Der, und die Novelle. Von O. Flake. (Bd. 377.)
Frauendichtung. Geschichte der deutschen F. seit 1800. V. Dr. H. Spiero. (Bd. 300.)
Griechische Kunst. Die Blütezeit der g. K. im Spiegel der Reliefsarkophage." Eine Einführung in die griech. Plastik. Von Dr. H. Wachtler. Mit 8 Taf. u. 32 Abb. (Bd. 272.)*)
— siehe auch Dekorative Kunst.
Harmonium siehe Tasteninstrumente.
Hauptmann, Gerhart. Von Prof. Dr. E. Sulger-Gebing. Mit 1 Bildn. (Bd. 283.)
Haydn, Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. L. Krebs. 2. Aufl. Mit 4 Bildn. (Bd. 92.)
Hebbel, Friedrich. Von Prof. Dr. O. Walzel. Mit 1 Bildn. (Bd. 408.)
Ibsen, Björnson und ihre Zeitgenossen. Von weil. Prof. Dr. B. Kahle. 2. Aufl. von Dr. Morgenstern. Mit 7 Bildn. (Bd. 193.)
Impressionismus. Die Maler des J. Von Prof. Dr. B. Kázár. Mit 32 Abb. u. 1 farb. Tafel. (Bd. 395.)*)
Klavier siehe Tasteninstrumente.
Kunst, Deutsche, im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrh. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit 63 Abb. (Bd. 198.)
Kunst siehe auch Dekorative, Griechische, Ostasiatische Kunst.
Kunstpflege in Haus und Heimat. Von Superint. R. Bürkner. 2. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)
Lessing, V. Dr. Th. Schrempf. (Bd. 403.)
Lyrik. Geschichte der deutschen L. seit Claudius. Von Dr. H. Spiero. (Bd. 254.)
— siehe auch Minnesang und Volkslied.
Maler, Die altdeutschen, in Süddeutschland. Von H. Nemitz. Mit Bilderanhang. (Bd. 464.) Siehe auch Impressionismus.
Malerei, Die deutsche, im 19. Jahrh. Von Prof. Dr. R. Hamann. 2 Bände Text, 2 Bände Abbildgn., auch in 1 Halbpergamentbd. zu M. 6.—. (Bd. 448—451.)
Malerei, Niederländische, im 17. Jahrh. Von Dr. H. Jantzen. Mit zahlr. Abb.
— siehe auch Rembrandt. (Bd. 373.)*)
Michelangelo. Einführung in das Verständn. s. Werke. Von Prof. Dr. E. Hildebrandt. Mit 44 Abb. (Bd. 392.)*)
Minnesang. Von Dr. J. W. Bruinier. (Bd. 404.)
Mozart siehe Haydn.

*) Auch in Halbpergamentbänden zu M. 2.— vorrätig.

Musik. Geschichte der Musik siehe Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner.
— **Die Grundlagen der Tonkunst.** Versuch e. genet. Darstellung der allgem. Musiklehre. Von Prof. Dr. H. Rietsch. (Bd. 178.)
Musikal. Kompositionsformen. Von S. G. Kallenberg. 2 Bde.
Bd. I: Die elementaren Tonverbindungen als Grundlage der Harmonielehre. (Bd. 412.)
Bd. II: Kontrapunktik und Formenlehre. (Bd. 413.)
Musikal. Romantik. Die Blütezeit der m. R. in Deutschland. Von Dr. E. Istel. Mit Silhouette. (Bd. 239.)
Mythologie, Germanische. Von Prof. Dr. J. v. Negelein. (Bd. 95.)
— siehe auch Volkssage, Deutsche.
Novelle siehe Roman.
Orchester. Die Instrumente des Orch. Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit 60 Abb. (Bd. 384.)
— **Das moderne Orchester in seiner Entwicklung.** Von Prof. Dr. Fr. Volbach. Mit Partiturbeisp. u. 3 Taf. (Bd. 308.)
Orgel siehe Tasteninstrumente.
Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Von Dir. Prof. Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. (Bd. 87.)
Personennamen. Die deutschen. Von Dir. A. Bähnisch. (Bd. 296.)
Plastik siehe Griechische Kunst.
Poetik. Von Dr. R. Müller-Freienfels. (Bd. 460.)
Rembrandt. Von Prof. Dr. P. Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 158.*)
Renaissancearchitektur in Italien I. Von Dr. P. Frankl. Mit 12 Taf. u. 27 Textabb. (Bd. 381.*)
Rhetorik. Von Dr. E. Geißler. I. Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 2. Aufl. (Bd. 455.)
— — II. Anweisungen zur Kunst der Rede. (Bd. 456.)
Rhetorik. Siehe auch Sprechen.
Roman. Der französische Roman und die Novelle. Von O. Flake. (Bd. 377.)
Romantik, Deutsche. Von Prof. Dr. O. Walzel. 2. Aufl. (Bd. 232.)
Romantik siehe auch Musikal. Romantik.
Schiller. Von Prof. Dr. Th. Ziegler. Mit Bildn. 2. Aufl. (Bd. 74.)
Shakespeare und seine Zeit. Von Prof. Dr. E. Sieper. Mit 3 Taf. u. 3 Textabb. 2. Aufl. (Bd. 185.)
Sprachbau. Die Haupttypen des menschlichen S. Von weil. Prof. Dr. F. N. Finck. (Bd. 268.)
Sprachstämme des Erdkreises. Von weil. Prof. Dr. F. N. Finck. (Bd. 267.)
Sprechen. Wie wir sprechen. Von Dr. E. Richter. (Bd. 354.)
— siehe auch Rhetorik.
Stile. Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde.
Bd. I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 57 Abb. (Bd. 317.)*)
Bd. II: Von der Renaissance b. z. Gegenwart. Mit 31 Abb. (Bd. 318.)*)
Tasteninstrumente. Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der T. Von Prof. Dr. O. Bie. (Bd. 325.)
Theater, Das. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griech. Altert. bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 230.)
Tonkunst siehe Musik.
Volkslied, Das deutsche. Über Wesen und Werden deutschen Volksgesanges. Von Dr. J. W. Bruinier. 5. Aufl. (Bd. 7.)
Volkssage, Die deutsche. Von Dr. O. Böckel. (Bd. 262.)
— siehe auch Mythologie, German.
Wagner. Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. Istel. Mit Bildn. (Bd. 330.)
— siehe auch Musikal. Romantik.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Kultur, Geschichte und Geographie, Recht und Wirtschaft.

Alpen, Die. Von H. Reishauer. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 276.)
Altertum, Das, im Leben der Gegenwart. Von Prof. Dr. P. Cauer. (Bd. 356.)
Amerika. Geschichte der Vereinigten Staaten von A. Von Prof. Dr. E. Daenell. 2. Aufl. (Bd. 147.)
— **Aus dem amerikan. Wirtschaftsleben.** Von Prof. J. L. Laughlin. Mit 9 graph. Darstellungen. (Bd. 127.)
— siehe ferner Lehrerbildung, Volksschule, Techn. Hochschulen, Universitäten Amerikas in Abtlg. Bildungswesen.
Amerikaner, Die. Von N. M. Butler. Deutsch von Prof. Dr. W. Paszkowski. (Bd. 319.)
Angestellte siehe Kaufmännische A.
Antike Wirtschaftsgeschichte. Von Dr. O. Neurath. (Bd. 258.)
Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung. Von Prof. O. v. Zwiedineck-Südenhorst. 2. Aufl. (Bd. 78.)
— siehe auch soziale Bewegung.
Australien und Neuseeland. Land, Leute und Wirtschaft. Von Prof. Dr. R. Schachner. (Bd. 366.)

*) Auch in Halbpergamentbänden zu M. 2.— vorrätig.

Bauernhaus. Kulturgeschichte des deutschen B. Von Reg.-Baumeister Chr. Rauck. 2. Aufl. Mit 70 Abb. (Bd. 121.)

Bauernstand. Geschichte des deutschen B. Von Prof. Dr. H. Gerdes. Mit 21 Abb. (Bd. 320.)

Bevölkerungslehre. Von Prof. Dr. M. Haushofer. (Bd. 50.)

Buch. Wie ein Buch entsteht. Von Prof. A. W. Unger. 3. Aufl. Mit 7 Taf. u. 26 Abb. (Bd. 175.)

— **Das Buchgewerbe und die Kultur.** 6 Vorträge, gehalten i. A. des Deutschen Buchgewerbevereins. Mit 1 Abb. (Bd. 182.)

— siehe auch Schrift- und Buchwesen.

Byzantinische Charakterköpfe. Von Privatdoz. Dr. K. Dieterich. Mit 2 Bildn. (Bd. 244.)

Charakterbilder aus deutscher Geschichte siehe Von Luther zu Bismarck.

Deutsch: Deutsches Bauernhaus s. Bauernhaus. — Deutscher Bauernstand s. Bauernstand. — Deutsches Dorf s. Dorf. — Deutsche Einheit s. Vom Bund zum Reich. — Deutsches Frauenleben s. Frauenleben. — Deutsche Geschichte s. Geschichte. — Deutscher Handel s. Handel. — Deutsches Haus s. Haus. — Deutsche Kolonien s. Kolonien. — Deutsche Landwirtschaft s. Landwirtschaft. — Deutsche Reichsversicherung s. Reichsversicherung. — Deutsche Schiffahrt s. Schiffahrt. — Deutsches Schulwesen s. Schulwesen. — Deutsche Städte s. Städte. — Deutsche Verfassung, Verfassungsrecht s. Verfassung, Verfassungsrecht. — Deutsche Volksfeste, Volksstämme, Volkstrachten s. Volksfeste usw. — Deutsches Weidwerk s. Weidwerk. — Deutsches Wirtschaftsleben s. Wirtschaftsleben. — Deutsches Zivilprozeßrecht s. Zivilprozeßrecht.

Deutschtum im Ausland, Das. Von Prof. Dr. R. Hoeniger. (Bd. 402.)

Dorf, Das deutsche. Von R. Mielke. 2. Aufl. Mit 51 Abb. (Bd. 192.)

Ehe und Eherecht. Von Prof. Dr. L. Wahrmund. (Bd. 115.)

Eisenbahnwesen, Das. Von Eisenbahnbau- u. Betriebsinsp. a. D. Biedermann. 2. Aufl. Mit Abbildgn. (Bd. 144.)

— siehe auch Verkehrsentwicklung in Deutschland 1800/1900.

Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Von Prof. Dr. W. Langenbeck. 2. Aufl. Mit 19 Bildn. (Bd. 174.)

Entdeckungen, Das Zeitalter der. Von Prof. Dr. S. Günther. 3. Aufl. Mit 1 Weltkarte. (Bd. 26.)

Erbrecht, Testamentserrichtung und E. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd. 429.)

Familienforschung. Von Dr. E. Devrient. (Bd. 350.)

Finanzwissenschaft. Von Prof. Dr. S. P. Altmann. (Bd. 306.)

Frauenarbeit. Ein Problem des Kapitalismus. Von Prof. Dr. R. Wilbrandt. (Bd. 106.)

Frauenbewegung, Die moderne. Ein geschichtlicher Überblick. Von Dr. K. Schirmacher. 2. Aufl. (Bd. 67.)

Friedensbewegung, Die moderne. Von A. H. Fried. (Bd. 157.)

Friedrich der Große. Sechs Vorträge. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. Aufl. Mit 2 Bildnissen. (Bd. 246.)

Gartenkunst. Geschichte d. G. Von Reg.-Baumeister Chr. Rauck. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)

— siehe auch Abt. Naturwissensch. (Blumen u. Pflanzen.)

Gartenstadtbewegung, Die. Von Generalsekr. H. Kampfmeyer. Mit 45 Abb. 2. Aufl. (Bd. 239.)

Geld, Das, und sein Gebrauch. Von G. Maier. (Bd. 398.)

— siehe auch Münze.

Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. G. Steinhausen. 2. Aufl. Mit 13 Abb. (Bd. 75.)

Geschichte, Deutsche siehe Von Luther zu Bismarck, Friedrich der Große, Restauration u. Revolution, Von Jena bis zum Wiener Kongreß, Revolution (1848), Reaktion u. neue Ära, Vom Bund zum Reich, Moltke.

Gewerblicher Rechtsschutz in Deutschland. Von Patentanw. B. Volksdorf. (Bd. 138.)

Griechische Städte. Kulturbilder aus gr. St. Von Oberlehrer Dr. E. Ziebarth. 2. Aufl. Mit 23 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 131.)

Handel. Geschichte des Welthandels. Von Prof. Dr. M. G. Schmidt. 2. Aufl. (Bd. 118.)

— **Geschichte des deutschen Handels.** Von Prof. Dr. W. Langenbeck. (Bd. 237.)

Handwerk, Das deutsche, in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dir. Dr. E. Otto. 4. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 14.)

Haus, Das deutsche, und sein Hausrat. Von Prof. Dr. R. Meringer. Mit 106 Abb. (Bd. 116.)

Holland siehe Städtebilder, Historische.

Hotelwesen. Von P. Damm-Etienne. Mit 30 Abb. (Bd. 331.)

Japaner, Die, in der Weltwirtschaft. Von Prof. Dr. Rathgen. 2. Aufl. (Bd. 72.)

Jesuiten, Die. Eine histor. Skizze. Von Prof. Dr. H. Boehmer. 3. Aufl. (Bd. 29.)

Internationale Leben, Das, der Gegenwart. Von A. H. Fried. Mit 1 Tafel. (Bd. 226.)

Island, das Land und das Volk. Von Prof. Dr. P. Herrmann. Mit Abb. und Karten. (Bd. 461.)

Jurisprudenz im häuslichen Leben. Für Familie und Haushalt dargestellt. Von Rechtsanw. P. Bienengräber. 2 Bde. (Bd. 219, 220.)

Kaufmann. Das Recht des K. Von Rechtsanwalt Dr. M. Strauß. (Bd. 409.)

Kaufmännische Angestellte. Das Recht der k. A. Von Rechtsanw. Dr. M. Strauß. (Bd. 361.)

Kolonien, Die deutschen. (Land und Leute.) Von Dr. A. Heilborn. 3. Aufl. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 98.)

— **Unsere Schutzgebiete** nach ihren wirtschaftl. Verhältnissen. Im Lichte der Erdkunde dargestellt. Von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)

Kolonisation, Innere. Von A. Brenning. (Bd. 261.)

Konsumgenossenschaft, Die. Von Prof. Dr. F. Staudinger. (Bd. 222.)

Krieg, Der, im Zeitalter des Verkehrs und der Technik. Von Hauptmann A. Meyer. Mit 3 Abb. (Bd. 271.)

— **Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert.** Von Major O. v. Sothen. Mit 9 Übersichtskarten. (Bd. 59.)

— siehe auch Seekrieg.

Landwirtschaft, Die deutsche. Von Dr. W. Claaßen. Mit 15 Abb. und 1 Karte. (Bd. 215.)

Miete, Die, nach dem BGB. Ein Handbüchlein für Juristen, Mieter und Vermieter. Von Rechtsanw. Dr. M. Strauß. (Bd. 194.)

Mittelalterliche Kulturideale. Von Prof. Dr. K. Vedel. 2 Bde.
Bd. I: Heldenleben. (Bd. 292.)
Bd. II: Ritterromantik. (Bd. 293.)

Mittelstandsbewegung, Die moderne. Von Dr. L. Müffelmann. (Bd. 417.)

Moltke. Von Kaiserl. Ottoman. Major im Generalstab F. C. Endres. Mit Bildn. (Bd. 415.)

Münze, Die, als historisches Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Prof. Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abb.

— siehe auch Geld. (Bd. 91.)

Napoleon I. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. Aufl. Mit Bildn. (Bd. 195.)

Naturvölker, Die geistige Kultur der N. Von Prof. Dr. K. Th. Preuß. Mit 7 Abb. (Bd. 452.)

Organisationen, Die wirtschaftlichen. Von Privatdoz. Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)

Orient, Der. Eine Länderkunde. Von E. Banse. 3 Bde.
Bd. I: Die Atlasländer. Marokko, Algerien, Tunesien. Mit 15 Abb., 10 Kartenskizzen, 3 Diagrammen u. 1 Tafel. (Bd. 277.)
Bd. II: Der arabische Orient. Mit 29 Abb. und 7 Diagrammen. (Bd. 278.)

Orient, Der.
Bd. III: Der arische Orient. Mit 34 Abb., 3 Kartenskizzen und 2 Diagrammen. (Bd. 279.)

Österreich. Geschichte der auswärtigen Politik Österreichs im 19. Jahrhundert. Von R. Charmatz. (Bd. 374.)

Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907. Von R. Charmatz. 2 Bände. 2. Aufl.
Bd. I: Die Vorherrschaft der Deutschen. (Bd. 242.)
Bd. II: Der Kampf d. Nationen. (Bd. 243.)

Ostmark, Die. Eine Einführung in die Probleme ihrer Wirtschaftsgeschichte. Von Prof. Dr. W. Mitscherlich. (Bd. 351.)

Ostseegebiet. Von Privatdozent Dr. G. Braun. (Bd. 367.)

Palästina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. H. Freiherr von Soden. 3. Aufl. Mit 2 Karten, 1 Plan und 6 Ansichten. (Bd. 6.)

Palästina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden. Von Gymnasialoberlehrer Dr. P. Thomsen. Mit 36 Abb. (Bd. 260.)

Polarforschung. Geschichte der Entdeckungsreisen zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Von Prof. Dr. K. Haffert. 3. Aufl. Mit 6 Karten. (Bd. 38.)

Politische Geographie. Von Dr. E. Schöne. (Bd. 353.)

Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrhundert. Von Prof. Dr. K. Th. v. Heigel. 2. Aufl. (Bd. 129.)

Pompeji, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 2. Aufl. Mit 62 Abb. (Bd. 114.)

Postwesen, Das. Entwicklung und Bedeutg. Von Postrat J. Bruns. (Bd. 165.)

Reaktion und neue Ära. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der Gegenwart. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 101.)

Recht siehe Eherecht, Erbrecht, Gewerbl. Rechtsschutz, Jurisprudenz, Kaufmann, Kaufmänn. Angestellte, Urheberrecht, Verbrechen, Verfassungsrecht, Wahlrecht, Zivilprozeßrecht.

Rechtsprobleme, Moderne. Von Prof. Dr. J. Kohler. 3. Aufl. (Bd. 128.)

Reichsversicherung, Die. Die Kranken-, Invaliden-, Hinterbliebenen-, Unfall- und Angestelltenversicherung nach der Reichsversicherungsordnung u. dem Versicherungsgesetz für Angestellte. Von Landesversicherungsassessor H. Seelmann. (Bd. 380.)

Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 3. Aufl. (Bd. 37.)

Revolution. Geschichte der Französischen R. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. (Bd. 346.)

— **1848. Sechs Vorträge.** Von Prof. Dr. O. Weber. 2. Aufl. (Bd. 53.)

Rom. Das alte Rom. Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. O. Richter. Mit Bilderanhang u. 4 Plänen. (Bd. 386.)

— **Soziale Kämpfe im alten Rom.** Von Privatdoz. Dr. L. Bloch. 3. Aufl. (Bd. 22.)

— **Roms Kampf um die Weltherrschaft.** Von Prof. Dr. Kromayer. (Bd. 368.)

Schiffahrt, Deutsche, und Schiffahrtspolitik der Gegenwart. Von Prof. Dr. K. Thieß. (Bd. 169.)

Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. O. Weise. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 4.)

— siehe auch Buch.

Schulwesen. Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldir. Dr. K. Knabe. (Bd. 85.)

Seekrieg. Eine geschichtl. Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis zur Gegenwart. Von K. Freiherrn v. Maltzahn, Vizeadmiral a. D. (Bd. 99.)

— **Das Kriegsschiff.** Von Geh. Marinebaurat Krieger. Mit 60 Abb. (Bd. 389.)

— siehe Krieg.

Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung. Von G. Maier. 4. Aufl. (Bd. 2.)

— siehe auch Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung.

Soziale Kämpfe im alten Rom siehe Rom.

Sozialismus. Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrh. Von Privatdoz. Dr. Fr. Muckle. 2 Bde.
Band I: Der rationale Sozialismus. (Bd. 269.)
Band II: Proudhon und der entwicklungsgeschichtliche Sozialismus. (Bd. 270.)

Städte, Die. Geographisch betrachtet. Von Prof. Dr. K. Hassert. Mit 21 Abb. (Bd. 163.)

— **Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter.** Von Prof. Dr. B. Heil. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. u. 1 Doppeltafel. (Bd. 43.)

— **Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland.** Von Reg.-Baumeister a. D. A. Erbe. Mit 59 Abb. (Bd. 117.)

— siehe auch Griechische Städte, ferner Pompeji, Rom.

Statistik. Von Prof. Dr. S. Schott. (Bd. 442.)

Strafe und Verbrechen. Von Dr. P. Polligß. (Bd. 323.)

Student, Der Leipziger, von 1409 bis 1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 273.)

Telegraphie, Die, in ihrer Entwicklung und Bedeutung. Von Postrat J. Bruns. Mit 4 Fig. (Bd. 183.)

Testamentserrichtung und Erbrecht. Von Prof. Dr. F. Leonhard. (Bd. 429.)

Theater, Das. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griech. Altertum bis auf die Gegenw. Von Dr. Chr. Gaehde. 2. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 230.)

Über Universitäten u. Universitätsstudium. V. Prof. Dr. Th. Ziegler. (Bd. 411.)

— siehe auch Student, Der Leipziger.

Urheberrecht. Das Recht an Schrift- und Kunstwerken. Von Rechtsanwalt Dr. R. Mothes. (Bd. 435.)

Verbrechen, Strafe und V. Von Dr. P. Polligß. (Bd. 323.)

Verbrechen und Aberglaube. Skizzen aus der volkskundlichen Kriminalist.. Von Dr. A. Hellwig. (Bd. 212.)

Verbrecher. Die Psychologie des V. Von Dr. P. Polligß. Mit 5 Diagrammen. (Bd. 248.)

Verfassung. Grundzüge der V. des Deutschen Reiches. Von Prof. Dr. E. Loening. 4. Aufl. (Bd. 34.)

Verfassungsrecht. Deutsches, in geschichtlicher Entwicklung. Von Prof. Dr. Ed. Hubrich. 2. Aufl. (Bd. 80.)

Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800 bis 1900 (fortgeführt bis zur Gegenwart). Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft. Von Prof. Dr. W. Lotz. 3. Aufl. (Bd. 15.)

— siehe auch Eisenbahnwesen.

Versicherungswesen. Grundzüge des V. Von Prof. Dr. A. Manes. 2. Aufl. (Bd. 105.)

— siehe auch Arbeiterschutz und Arbeiterversicherung und Reichsversicherung.

Volksfeste und Volkssitten. Deutsche. Von H. S. Rehm. Mit 11 Abb. (Bd. 214.)

Volksstämme, Die deutschen, und Landschaften. Von Prof. Dr. O. Weise. 4. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 16.)

Volkstrachten, Deutsche. Von Pfarrer C. Spieß. (Bd. 342.)

— siehe auch Deutsche Volksfeste usw.

Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 102.)

Von Jena bis zum Wiener Kongreß. Von Prof. Dr. G. Roloff. (Bd 465.)

Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Prof. Dr. O. Weber. 2 Bde. 2. Aufl. (Bd. 123, 124.)

Wahlrecht, Das. Von Reg.-Rat Dr. O. Poensgen. (Bd. 249.)

Weidwerk, Das deutsche. Von G. Frh. v. Nordenflycht. (Bd. 436.)

Welthandel siehe Handel.

Wirtschaftliche Erdkunde. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 2. Aufl. Bearb. von Prof. Dr. K. Dove. (Bd. 122.)

Wirtschaftsleben, Deutsches. Auf geographischer Grundlage geschildert. Von weil. Prof. Dr. Chr. Gruber. 3. Aufl. Neubearb. v. Dr. H. Reinlein. (Bd. 42.)

— **Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens** im letzten Jahrhundert. Von Prof. Dr. L. Pohle. 3. Aufl. (Bd. 57.)

Wirtschaftsleben, Deutsches. Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft. Von Prof. Dr. P. Arndt. 2. Aufl. (Bd. 179.)

Wirtschaftlichen Organisationen, Die. Von Privatdozent Dr. E. Lederer. (Bd. 428.)

Wirtschaftsgeschichte siehe Antike Wirtschaftsgeschichte.

Zeitungswesen. Von Dr. H. Dietz. (Bd. 328.)

Zivilprozeßrecht, Das deutsche. Von Rechtsanwalt Dr. M. Strauß. (Bd. 315.)

Wichtige Gebiete der Volkswirtschaft sind auch in der Abteilung Naturwissenschaft und Technik behandelt unter den Stichwörtern: Automobil, Bierbrauerei, Bilder aus der chem. Technik, Eisenbahnwesen, Eisenhüttenwesen, Elektr. Kraftübertragung, Gartenstadtbewegung, Ingenieurtechnik, Kaffee, Kakao, Kinematographie, Kohlen, Landwirtschaftl. Maschinen, Metalle, Patente, Salz, Schmucksteine, Spinnerei, Straßenbahnen, Tabak, Tee, Wald, Wasserkraftmaschinen, Weinbau.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Mathematik, Naturwissenschaften, Medizin und Technik.

Aberglaube, Der, in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben. Von Prof. Dr. D. v. Hansemann. 2. Aufl. (Bd. 83.)

Abstammungs- und Vererbungslehre, Experimentelle. Von Dr. H. Lehmann. Mit 26 Abb. (Bd. 379.)

Abstammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. R. Hesse. 4. Aufl. Mit 37 Fig. (Bd. 39.)

Agrikulturchemie. Von Dr. P. Krische. Mit 21 Abb. (Bd. 314.)

Algebra siehe Arithmetik.

Alkoholismus, Der. Von Dr. G. B. Gruber. Mit 7 Abb. (Bd. 103.)

Ameisen, Die. Von Dr. Fr. Knauer. Mit 61 Fig. (Bd. 94.)

Anatomie des Menschen, Die. Von Prof. Dr. K. v. Bardeleben. 6 Bde. 2. Aufl.
I. Teil: Zellen- und Gewebelehre. Entwicklungsgeschichte der Körper als Ganzes. Mit 70 Abb. (Bd. 418.)
II. Teil: Das Skelett. Mit 53 Abb. (Bd. 419.)
III. Teil: Das Muskel- und Gefäßsystem. Mit 68 Abb. (Bd. 420.)
IV. Teil: Die Eingeweide (Darm-, Atmungs-, Harn- und Geschlechtsorgane). Mit 39 Abb. (Bd. 421.)
V. Teil: Nervensystem und Sinnesorgane. Mit 50 Abb. (Bd. 422.)
VI. Teil: Statik und Mechanik des menschlichen Körpers. Mit 20 Abb. (Bd. 423.)

Aquarium, Das. Von E. W. Schmidt. Mit 15 Fig. (Bd. 335.)

Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht. Von Prof. Dr. P. Crantz. 2 Bde.
I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. 2. Aufl. Mit 9 Fig. (Bd. 120.)
II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexe Zahlen. Binomischer Lehrsatz. 3. Aufl. Mit 23 Fig. (Bd. 205.)

Arzneimittel und Genußmittel. Von Prof. Dr. O. Schmiedeberg. (Bd. 363.)

Arzt, Der. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenw. Ein Leitfaden der soz. Medizin. Von Dr. med. M. Fürst. (Bd. 265.)

Astronomie. Probleme der modernen Astr. Von Prof. Dr. S. Oppenheim. Mit 11 Fig. (Bd. 355.)

— **Astronomie in ihrer Bedeutung für das praktische Leben.** Von Prof. Dr. A. Marcuse. Mit 26 Abb. (Bd. 378.)

— siehe auch Weltall, Weltbild, Sonne, Mond, Planeten.

Atome, Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mie. 3. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 58.)

Auge des Menschen, Das, und seine Gesundheitspflege. Von Prof. Dr. G. Abelsdorff. Mit 15 Abb. (Bd. 149.)

Auge, Das, und die Brille. Von Dr. M. v. Rohr. Mit 84 Abb. und 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)

Automobil, Das. Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens. Von Ingenieur K. Blau. 2. Aufl. Mit 86 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 166.)

Bakterien, Die, im Kreislauf des Stoffes in der Natur und im Haushalt des Menschen. Von Prof. Dr. E. Gutzeit. Mit 13 Abb. (Bd. 233.)

— **Die krankheiterregenden Bakterien.** Von Privatdozent Dr. M. Loehlein. Mit 33 Abb. (Bd. 307.)

Bau und Tätigkeit des menschlichen Körpers. Von Prof. Dr. H. Sachs. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 32.)

Baukunde. Das Wohnhaus. Von Reg.-Baumeister a. D. G. Langen. 2 Bde. Mit Abb.
Bd. I: Sein technischer Aufbau. (Bd. 444.)
Bd. II: Seine Anlage und Ausgestaltung. (Bd. 445.)

— **Eisenbetonbau, Der.** Von Dipl.-Ing. E. Haimovici. 81 Abb. (Bd. 275.)

Baukunst siehe Abtlg. Kunst.

Befruchtungsvorgang, Der, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. E. Teichmann. 2. Aufl. Mit 7 Abb. und 4 Doppeltafeln. (Bd. 70.)

Beleuchtungswesen, Das moderne. Von Dr. H. Lux. Mit 54 Abb. (Bd. 433.)

Bierbrauerei. Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)

Biochemie. Einführung in die B. Von Prof. Dr. W. Löb. (Bd. 352.)

Biologie, Allgemeine. Von Prof. Dr. H. Miehe. 2. Aufl. Mit 140 Fig. (Bd. 130.)

— **Experimentelle.** Von Dr. C. Thesing. Mit Abb. 2 Bände.
Bd. I: Experim. Zellforschung. (Bd. 336.)
Band II: Regeneration, Transplantation und verwandte Gebiete. (Bd. 337.)

—, siehe auch Abstammungslehre und Befruchtungsvorgang, Erscheinungen des Lebens, Lebewesen, Organismen, Mensch und Tier, Urtiere.

Blumen. Unsere Bl. und Pflanzen im Garten. Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 69 Abb. (Bd. 360.)

— **Unsere Bl. und Pflanzen im Zimmer.** Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 65 Abb. (Bd. 359.)

Blut. Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. H. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)

Botanik siehe Kolonialbotanik, Blumen, Kulturpflanzen.

Brauerei. Die Bierbrauerei. Von Dr. A. Bau. Mit 47 Abb. (Bd. 333.)

Brille. Das Auge und die Br. Von Dr. M. v. Rohr. Mit 84 Abb. und 1 Lichtdrucktafel. (Bd. 372.)

Buch. Wie ein Buch entsteht. Von Prof. A. W. Unger. 3. Aufl. Mit 7 Tafeln und 26 Abb. (Bd. 175.)

— siehe auch Abt. Kultur (Buchgewerbe, Schrift- u. Buchwesen).

Chemie. Einführung in die chemische Wissenschaft. Von Prof. Dr. W. Löb. Mit 16 Figuren. (Bd. 264.)

— **Einführung in die organ. Chemie:** Natürl. und künstl. Pflanzen- u. Tierstoffe. Von Dr. B. Bavink. 2. Aufl. Mit 7 Fig. (Bd. 187.)

— **Bilder aus der chemischen Technik.** Von Dr. A. Müller. Mit 24 Abb. (Bd. 191.)

Chemie in Küche und Haus. Von Dr. J. Klein. 3. Aufl. Mit 1 Doppeltafel. (Bd. 76.)

Chemie und Technologie der Sprengstoffe. Von Prof. Dr. R. Biedermann. Mit 15 Fig. (Bd. 286.)

Chirurgie, Die, unserer Zeit. Von Prof. Dr. Feßler. Mit 52 Abb. (Bd. 339.)

Dampfkessel siehe Dampfmaschine I und Feuerungsanlagen.

Dampfmaschine, Die. 2 Bde. I: Wirkungsweise des Dampfes in Kessel und Maschine. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 3. Aufl. Mit 45 Abb. (Bd. 393.)

— II: Ihre Gestaltung und ihre Verwendung. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. Mit 95 Abb. u. 1 Taf. (Bd. 394.)

Darwinismus. Abstammungslehre und D. Von Prof. Dr. R. Hesse. 4. Aufl. Mit 37 Fig. (Bd. 39.)

Differential- u. Integralrechnung. Von Dr. M. Lindow. (Bd. 387.)

Drähte und Kabel, ihre Anfertigung und Anwendung in der Elektrotechnik. Von Telegrapheninspektor H. Brick. Mit 43 Abb. (Bd. 285.)

Eisenbahnwesen, Das. Von Eisenbahnbau- und Betriebsinspektor a. D. E. Biedermann. 2. Aufl. M. zahlr. Abb. (Bd. 144.)

— siehe auch Klein- u. Straßenbahnen, Verkehrsentwicklung.

Eisenbetonbau. Von Dipl.-Ing. E. Haimovici. Mit 81 Abb. (Bd. 275.)

Eisenhüttenwesen. Von weil. Geh. Bergrat Prof. Dr. H. Wedding. 4. Aufl. von Bergreferendar F. W. Wedding. Mit 15 Fig. (Bd. 20.)

Eiszeit, Die, und der vorgeschichtliche Mensch. Von Prof. Dr. G. Steinmann. Mit 24 Abb. (Bd. 302.)

Elektrische Kraftübertragung. Von Ing. P. Köhn. Mit Abb. (Bd. 424.)

Elektrochemie. Von Prof. Dr. K. Arndt. Mit 38 Abb. (Bd. 234.)

Elektrotechnik. Grundlagen der E. Von Dr. A. Rotth. Mit 72 Abb. (Bd. 391.)

— siehe auch Drähte und Kabel, Telegraphie.

Energie. Die Lehre von der E. Von Dr. A. Stein. Mit 13 Fig. (Bd. 257.)

Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von weil. Prof. Dr. J. Frenzel. 2. Aufl. Neu bearbeitet von Geh.-Rat Prof. Dr. R. Bunge. Mit 7 Abb. und 2 Tafeln. (Bd. 19.)

Farben siehe Licht.

Feuerungsanlagen, Industrielle, u. Dampfkessel. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 88 Abb. (Bd. 348.)

Funkentelegraphie. Von Oberpostpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustr. 2. Aufl. (Bd. 167.)

Garten siehe Blumen, Pflanzen.

Gartenkunst. Geschichte der G. Von Reg.-Baumeister Chr. Rauch. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)

Gartenstadtbewegung, Die. Von Generalsekretär H. Kampffmeyer. Mit 43 Abb. 2. Aufl. (Bd. 259.)

Gebiß, Das menschliche, seine Erkrankung und Pflege. Von Zahnarzt Fr. Jäger. Mit 24 Abb. (Bd. 229.)

Geisteskrankheiten. Von Anstaltsoberarzt Dr. G. Ilberg. (Bd. 151.)

Genußmittel siehe Kaffee, Tee, Kakao, Tabak, Arzneimittel u. Genußmittel.

Geologie, Allgemeine. Von Geh. Bergrat Prof. Dr. Fr. Frech. 2. u. 3. Aufl.
Bd. I: Vulkane einst und jetzt. Mit 80 Abb. (Bd. 207.)
Bd. II: Gebirgsbau und Erdbeben. Mit 57 Abb. (Bd. 208.)
Bd. III: Die Arbeit des fließenden Wassers. Mit 51 Abb. (Bd. 209.)
Bd. IV: Die Arbeit des Ozeans und die chemische Tätigkeit des Wassers im allgemeinen. Mit 1 Titelbild und 51 Abb. (Bd. 210.)
Bd. V: Kohlenbildung und Klima der Vorzeit. 49 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 211.)
Bd. VI: Gletscher einst und jetzt. Mit 1 Titelbild und 65 Abb. (Bd. 61.)

Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Bekämpfung und Verhütung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. Mit 4 Abb. und 1 Tafel. (Bd. 251.)

Gesundheitslehre. Acht Vorträge aus der G. Von weil. Prof. Dr. H. Buchner. 4. Aufl. besorgt von Prof. Dr. M. von Gruber. Mit 26 Abb. (Bd. 1.)

Gesundheitslehre für Frauen. Von Prof. Dr. Opitz. Mit Abb. (Bd. 171.)

Getreidegräser siehe Kulturpflanzen.

Graphische Darstellung, Die. Von Prof. Dr. F. Auerbach. (Bd. 437.)

Handfeuerwaffen, Die. Ihre Entwicklung und Technik. Von Hauptmann R. Weiß. Mit 69 Abb. (Bd. 364.)

Häuserbau siehe Baukunde, Heizung und Lüftung.

Haustiere. Die Stammesgeschichte unserer H. Von Prof. Dr. C. Keller. Mit 28 Fig. (Bd. 252.)

Hebezeuge. Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. Mit 67 Abb. (Bd. 196.)

Heilwissenschaft, Die moderne. Wesen und Grenzen des ärztlichen Wissens. Von Dr. E. Biernacki. Deutsch von Dr. S. Ebel. (Bd. 25.)

Heizung und Lüftung. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)

Herz, Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen. Von Prof. Dr. H. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)

Hüttenwesen siehe Eisenhüttenwesen.

Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)

Infinitesimalrechnung. Einführung in die I. mit einer historischen Übersicht. Von Prof. Dr. G. Kowalewski. 2. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 197.)

Ingenieurtechnik. Bilder aus der I. Von Baurat K. Merckel. Mit 43 Abb. (Bd. 60.)

— **Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit.** Von Geh. Regierungsrat M. Geitel. Mit 32 Abb. (Bd. 28.)

Kabel. Drähte und K., ihre Anfertigung und Anwendung in der Elektrotechnik. Von Telegrapheninspektor H. Brick Mit 43 Abb. (Bd. 285.)

Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke. Von Prof. Dr. A. Wieler. Mit 24 Abb. und 1 Karte. (Bd. 132.)

Kälte, Die, ihr Wesen, ihre Erzeugung und Verwertung. Von Dr. H. Alt. Mit 45 Abb. (Bd. 311.)

Kinematographie. Von Dr. H. Lehmann. Mit 69 Abb. (Bd. 358.)

Klein- und Straßenbahnen. Von Oberingenieur a. D. A. Liebmann. Mit 85 Abb. (Bd. 322.)

Kohlen, Unsere. Von Bergassessor P. Kukuk. Mit 60 Abb. (Bd. 396.)

Kolonialbotanik. Von Prof. Dr. F. Tobler. Mit 21 Abb. (Bd. 184.)

Korallen und andere gesteinbildende Tiere. Von Prof. Dr. W. May. Mit 45 Abb. (Bd. 321.)

Kraftanlagen siehe Feuerungsanlagen und Dampfkessel, Elektr. Kraftübertragung, Dampfmaschine, Wärmekraftmaschine.

Kraftmaschinen siehe Wärmekraftmaschine, Wasserkraftmaschine.

Kraftübertragung, Die elektrische. Von Ingenieur P. Köhn. Mit Abb. (Bd. 424.)

Krankenpflege. Von Chefarzt Dr. B. Leick. (Bd. 152.)

Kriegsschiff, Das. Von Geh. Marinebaurat Krieger. Mit 60 Abb. (Bd. 389.)

Küche siehe Chemie in K..che und Haus.

Kulturpflanzen. Unsere wichtigsten K. (die Getreidegräser). Von Prof. Dr. K. Giesenhagen. 2. Aufl. Mit 38 Fig. (Bd. 10.)

Landwirtschaftliche Maschinenkunde. Von Prof. Dr. G. Fischer. Mit 62 Abb. (Bd. 316.)

Lebewesen. Die Beziehungen der Tiere und Pflanzen zueinander. Von Prof. Dr. K. Kraepelin. Mit 132 Abb.
— — I. Der Tiere zueinander. (Bd. 426.)
— — II. Der Pflanzen zueinander und zu den Tieren. (Bd. 427.)
— siehe Organismen, Biologie.

Leibesübungen, Die, und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. R. Zander. 3. Aufl. Mit 19 Abb. (Bd. 13.)

Licht, Das, und die Farben. Von Prof. Dr. L. Graetz. 3. Aufl. Mit 117 Abb. (Bd. 17.)

Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimentalchemie. Von Prof. Dr. R. Blochmann. 4. Aufl. Mit 115 Abb. (Bd. 5.)

Luftfahrt, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre technische Entwicklung. Von Dr. R. Nimführ. 3. Aufl. von Dr. Fr. Huth. Mit 53 Abb. (Bd. 300.)

Luftstickstoff, Der, und seine Verwertung. Von Prof. Dr. K. Kaiser. Mit 13 Abb. (Bd. 313.)

Lüftung, Heizung und L. Von Ingenieur J. E. Mayer. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)

Maschinen siehe Hebezeuge, Dampfmaschine, Wärmekraftmaschine, Wasserkraftmaschine und die folg. Bände.

Maschinenelemente. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. Mit 184 Abb. (Bd. 301.)

Maschinenkunde siehe Landwirtschaftl. Maschinenkunde.

Maße und Messen. Von Dr. W. Block. Mit 34 Abb. (Bd. 385.)

Mathematik, Praktische. Von Dr. R. Neuendorff. I. Teil: Graphisches u. numerisches Rechnen. Mit 62 Fig. u. 1 Tafel. (Bd. 341.)

Mathematik. Naturwissenschaften und M. im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. (Bd. 370.)

Mathematische Spiele. Von Dr. W. Ahrens. 2. Aufl. Mit 70 Fig. (Bd. 170.)

Mechanik. Von Kais. Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2 Bde.
Bd. I: Die Mechanik der festen Körper. Mit 61 Abb. (Bd. 303.)
Bd. II: Die Mechanik der flüssigen Körper. Mit 34 Abb. (Bd. 304.)

Meer. Das, seine Erforschung und sein Leben. Von Dr. O. Janson. 3. Aufl. Mit 41 Fig. (Bd. 30.)

Mensch. Entwicklungsgeschichte des M. Von Dr. A. Heilborn. Mit 60 Abb. (Bd. 388.)

Mensch der Urzeit, Der. Vier Vorlesungen aus der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechtes. Von Dr. A. Heilborn. 2 Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 62.)

Mensch, Der vorgeschichtliche, siehe Eiszeit.

Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden. Von weil. Prof. Dr. A. Kirchhoff. 3. Aufl. (Bd. 31.)

Mensch und Tier. Der Kampf zwischen Mensch und Tier. Von Prof. Dr. K. Eckstein. 2. Aufl. Mit 51 Fig. (Bd. 18.)

Menschlicher Körper. Bau und Tätigkeit des menschl. K. Von Prof. Dr. H. Sachs. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 32.)
— siehe auch Anatomie, Blut, Herz, Nervensystem, Sinne, Verbildungen.

Metalle, Die. Von Prof. Dr. K. Scheid. 3. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 29.)

Mikroskop, Das, seine Optik, Geschichte und Anwendung. Von Dr. Scheffer. 2. Aufl. Mit 99 Abb. (Bd. 35.)

Milch, Die, und ihre Produkte. Von Dr. A. Reitz. Mit 16 Abb. (Bd. 362.)

Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mie. 3. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 58.)

Mond, Der. Von Prof. Dr. J. Franz. Mit 31 Abb. (Bd. 90.)

Natur und Mensch. Von Direktor Prof. Dr. M. G. Schmidt. Mit 19 Abb. (Bd. 458.)

Naturlehre. Die Grundbegriffe der modernen N. Von Prof. Dr. F. Auerbach. 3. Aufl. Mit 79 Fig. (Bd. 40.)

Naturwissenschaften im Haushalt. Von Dr. F. Bongardt. 2 Bde.
I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie? Mit 31 Abb. (Bd. 125.)
II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung? Mit 17 Abb. (Bd. 126.)

Naturwissenschaften und Mathematik im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. L. Heiberg. (Bd. 370.)

Naturwissenschaft und Religion. N. und R. in Kampf und Frieden. Ein geschichtlicher Rückblick. Von Dr. A. Pfannkuche. 2. Aufl. (Bd. 141.)

Naturwissenschaften und Technik. Am sausenden Webstuhl der Zeit. Übersicht über Wirkungen der Entwicklung der N. und T. auf das gesamte Kulturleben. Von Prof. Dr. W. Launhardt. 3. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 23.)

Nautik. Von Dir. Dr. J. Möller. Mit 58 Fig. (Bd. 255.)

Nerven. Vom Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele in gesundem und krankem Zustande. Von Prof. Dr. R. Zander. 2. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 48.)

Obstbau. Von Dr. E. Voges. Mit 13 Abb. (Bd. 107.)

Optik siehe Auge, Brille, Licht u. Farbe, Mikroskop, Spektroskopie, Stereoskop, Strahlen.

Optischen Instrumente, Die. Von Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abb. (Bd. 88.)

Organismen. Die Welt der O. In Entwicklung und Zusammenhang dargestellt. Von Prof. Dr. K. Lampert. Mit 52 Abb. (Bd. 236.)

— siehe Lebewesen.

Patente und Patentrecht siehe Abtlg. Recht. (Gewerbl. Rechtsschutz).

Pflanzen. Das Werden und Vergehen der Pfl. Von Prof. Dr. P. Gifevius. Mit 24 Abb. (Bd. 173.)

— **Vermehrung und Sexualität bei den Pflanzen.** Von Prof. Dr. E. Küster. Mit 38 Abb. (Bd. 112.)

— **Die fleischfressenden Pflanzen.** Von Dr. A. Wagner. Mit 82 Abb. (Bd. 344.)

— **Unsere Blumen und Pflanzen im Garten.** Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 69 Abb. (Bd. 360.)

— **Unsere Blumen und Pflanzen im Zimmer.** Von Prof. Dr. U. Dammer. Mit 65 Abb. (Bd. 359.)

— siehe auch Lebewesen.

Pflanzenwelt des Mikroskops, Die. Von Bürgerschullehrer E. Neukauf. Mit 100 Abb. (Bd. 181.)

Photochemie. Von Prof. Dr. G. Klimmell. Mit 23 Abb. (Bd. 227.)

Photographie, Die, ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre Anwendung. Von Dr. O. Prelinger. Mit 65 Abb. (Bd. 414.)

Photographie, Die künstlerische. Von Dr. W. Warstat. Mit Bilderanhang (12 Tafeln). (Bd. 410.)

Physik. Werdegang der modernen Ph. Von Dr. H. Keller. Mit 13 Fig. (Bd. 343.)

— **Einleitung in die Experimentalphysik.** Von Prof. Dr. R. Börnstein. Mit 90 Abb. (Bd. 371.)

Physiker. Die großen Ph. und ihre Leistungen. Von Prof. Dr. F. A. Schulze. Mit 7 Abb. (Bd. 324.)

Pilze, Die. Von Dr. A. Eichinger. Mit 54 Abb. (Bd. 334.)

Planeten, Die. Von Prof. Dr. B. Peter. Mit 18 Fig. (Bd. 240.)

Planimetrie zum Selbstunterricht. Von Prof. Dr. P. Crantz. Mit 99 Fig. (Bd. 340.)

Radium und Radioaktivität. Von Dr. M. Centnerszwer. 33 Abb. (Bd. 405.)

Salzlagerstätten, Die deutschen. Von Dr. C. Riemann. (Bd. 407.)

Säugling, Der, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. W. Kaupe. Mit 17 Abb. (Bd. 154.)

Schachspiel, Das, und seine strategischen Prinzipien. Von Dr. M. Lange. 2. Aufl. Mit den Bildnissen E. Lasters und P. Morphys, 1 Schachbrettafel u. 43 Darst. von Übungsbeispielen. (Bd. 281.)

Schiffbau siehe Kriegsschiff.

Schiffahrt siehe Nautik und Abt. Wirtschaft.

Schmucksteine, Die, und die Schmuckstein-Industrie. Von Dr. A. Eppler. Mit 64 Abb. (Bd. 376.)

Schulhygiene. Von Prof. Dr. L. Burgerstein. 3. Aufl. Mit 43 Fig. (Bd. 96.)

Sinne des Menschen, Die fünf. Von Prof. Dr. J. K. Kreibig. 2. Aufl. Mit 39 Abb. (Bd. 27.)

Spektroskopie. Von Dr. L. Grebe. Mit 62 Abb. (Bd. 284.)

Spinnerei. Von Dir. Prof. M. Lehmann. Mit 35 Abb. (Bd. 338.)

Sprengstoffe. Chemie und Technologie der Spr. Von Prof. Dr. R. Biedermann. Mit 15 Fig. (Bd. 286.)

Stereoskop, Das, und seine Anwendungen. Von Prof. Th. Hartwig. Mit 40 Abb. und 19 Tafeln. (Bd. 135.)

Sonne, Die. Von Dr. A. Krause. Mit 64 Abb. im Text u. auf 1 Buntdrucktafel. (Bd. 357.)

Stimme. Die menschliche St. und ihre Hygiene. Von Prof. Dr. P. H. Gerber. 2. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd. 136.)

Strahlen, Sichtbare und unsichtbare. Von Prof. Dr. R. Börnstein und Prof. Dr. W. Marckwald. 2. Aufl. Mit 85 Abb. (Bd. 64.)

Straßenbahnen. Die Klein- und Straßenbahnen. Von Oberingenieur a. D. A. Liebmann. Mit 85 Abb. (Bd. 322.)

Suggestion. Hypnotismus und Suggestion. Von Dr. E. Trömner. 2. Aufl. (Bd. 199.)

Süßwasser-Plankton, Das. Von Prof. Dr. O. Zacharias. 2. Aufl. Mit 49 Abb. (Bd. 156.)

Tabak, Der, in Landwirtschaft, Handel und Industrie. Mit Abb. Von Jac. Wolf. (Bd. 416.)

Tee. Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke. Von Prof. Dr. A. Winter. Mit 24 Abb. und 1 Karte. (Bd. 132.)

Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung. Von Telegraphen-inspektor H. Brick. Mit 58 Abb. (Bd. 235.)

Telegraphen- u. Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung. Die Funkentelegraphie. Von Oberpostpraktikant H. Thurn. Mit 53 Illustrat. 2. Aufl. (Bd. 167.)
— siehe auch Drähte und Kabel.
Tiere der Vorwelt. Von Prof. Dr. O. Abel. Mit 31 Abb. (Bd. 399.)
Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie. Von weil. Privatdozent Dr. K. Hennings. Mit 34 Abb. (Bd. 142.)
— **Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere.** Von Prof. Dr. O. Maas. Mit 11 Karten und Abb. (Bd. 139.)
— **Zwiegestalt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus).** Von Dr. Fr. Knauer. Mit 37 Fig. (Bd. 148.)
— siehe auch Lebewesen.
Tierzüchtung. Von Dr. G. Wilsdorf. Mit 30 Abb. auf 12 Tafeln. (Bd. 369.)
— **Die Fortpflanzung der Tiere.** Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. Mit 77 Abb. (Bd. 253.)
Trigonometrie, Ebene, zum Selbstunterricht. Von Prof. Dr. P. Crantz. Mit 50 Fig. (Bd. 431.)
Tuberkulose, Die, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. Mit 1 Tafel u. 8 Fig. (Bd. 47.)
Uhr, Die. Von Reg.-Bauführer a. D. H. Bock. Mit 47 Abb. (Bd. 216.)
Urtiere, Die. Einführung in die Biologie. Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. 2. Aufl. Mit 43 Abb. (Bd. 160.)
Verbildungen, Körperliche, im Kindesalter und ihre Verhütung. Von Dr. M. David. Mit 26 Abb. (Bd. 321.)
Vererbung. Experimentelle Abstammungs- und Vererbungslehre. Von Dr. H. Lehmann. Mit 26 Abb. (Bd. 379.)
Vogelleben, Deutsches. Von Prof. Dr. A. Voigt. (Bd. 221.)
Vogelzug und Vogelschutz. Von Dr. W. R. Eckardt. Mit 6 Abb. (Bd. 218.)
Volksnahrungsmittel siehe Ernährung u. V.
Wald, Der deutsche. Von Prof. Dr. H. Hausrath. 2. Aufl. Mit 15 Abb. und 2 Karten. (Bd. 153.)
Wärme. Die Lehre von der W. Von Prof. Dr. R. Börnstein. Mit 33 Abb. (Bd. 172.)
— siehe auch Luft, Wasser, Licht, Wärme.
Wärmekraftmaschinen, Die neueren. 2 Bde. I: Einführung in die Theorie und den Bau der Maschinen für gasförmige und flüssige Brennstoffe. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 4. Aufl. Mit 42 Abb. (Bd. 21.)
— II: Gasmaschinen, Gas- und Dampfturbinen. Von Geh. Bergrat Prof. R. Vater. 3. Aufl. Mit 48 Abb. (Bd. 86.)
— siehe auch Kraftanlagen.
Wasser, Das. Von Privatdozent Dr. O. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)
— siehe auch Luft, Wasser, Licht, Wärme.
Wasserkraftmaschinen und die Ausnützung der Wasserkräfte. Von Geh. Reg.-Rat A. v. Ihering. 2. Aufl. Mit 73 Fig. (Bd. 228.)
Weinbau und Weinbereitung. Von Dr. F. Schmitthenner. 34 Abb. (Bd. 332.)
Weltall. Der Bau des W. Von Prof. Dr. J. Scheiner. 4. Aufl. Mit 26 Fig. (Bd. 24.)
Weltäther siehe Moleküle.
Weltbild. Das astronomische W. im Wandel der Zeit. Von Prof. Dr. S. Oppenheim. 2. Aufl. Mit 24 Abb. (Bd. 110.)
Weltentstehung. Entstehung der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft. Von Prof. Dr. B. Weinstein. 2. Aufl. (Bd. 223.)
Wetter, Gut und schlecht. Von Dr. R. Hennig. Mit 46 Abb. (Bd. 349.)
Wind und Wetter. Von Prof. Dr. L. Weber. 2. Aufl. Mit 28 Figuren und 3 Tafeln. (Bd. 55.)
Wirbeltiere. Vergleichende Anatomie der Sinnesorgane der W. Von Prof. Dr. W. Lubosch. Mit 107 Abb. (Bd. 282.)
Wohnhaus siehe Baukunde.
Zahnheilkunde siehe Gebiß.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

DIE KULTUR DER GEGENWART

IHRE ENTWICKLUNG UND IHRE ZIELE

HERAUSGEGEBEN VON PROF. PAUL HINNEBERG

Eine systematisch aufgebaute, geschichtlich begründete Gesamtdarstellung unserer heutigen Kultur, welche die Fundamentalergebnisse der einzelnen Kulturgebiete nach ihrer Bedeutung für die gesamte Kultur der Gegenwart und für deren Weiterentwicklung in großen Zügen zur Darstellung bringt. Das Werk vereinigt eine Zahl erster Namen aus Wissenschaft und Praxis und bietet Darstellungen der einzelnen Gebiete jeweils aus der Feder des dazu Berufensten in gemeinverständlicher, künstlerisch gewählter Sprache auf knappstem Raume. Jeder Band ist inhaltlich vollständig in sich abgeschlossen und ein- ein erhältlich.

***) Jeder Band kostet in Leinw. geb. M. 2.—, in Halbfr. geb. M. 4.— mehr.**

TEIL I u. II: Die geisteswissenschaftlichen Kulturgebiete.

Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart.

Geh.*) M. 18.—. [2. Aufl. 1912. Teil I, Abt. 1.]

Inhalt: Das Wesen der Kultur: W. Lexis. — Das moderne Bildungswesen: Fr. Paulsen †. — Die wichtigsten Bildungsmittel. A. Schulen und Hochschulen. Das Volksschulwesen: G. Schöppa. Das höhere Knabenschulwesen: A. Matthias. Das höhere Mädchenschulwesen: H. Gaudig. Das Fach- und Fortbildungsschulwesen: G. Kerschensteiner. Die geisteswissenschaftliche Hochschulausbildung: Fr. Paulsen †. Die mathematische, naturwissenschaftliche Hochschulausbildung: W. v. Dyck. B. Museen. Kunst- und Kunstgewerbemuseen: L. Pallat. Naturwissenschaftliche Museen: K. Kraepelin. Technische Museen: W. v. Dyck. C. Ausstellungen. Kunst- u. Kunstgewerbeausstellungen: J. Lessing †. Naturwissenschaftl.-techn. Ausstellungen: O. N. Witt. D. Die Musik: G. Göhler. E. Das Theater: P. Schlenther. F. Das Zeitungswesen: K. Bücher. G. Das Buch: R. Pietschmann. H. Die Bibliotheken: F. Milkau. — Organisation der Wissenschaft: H. Diels.

Die Religionen des Orients und die altgermanische Religion.

Geh.*) M. 8.—. [2. Aufl. 1913. Teil I, Abt. III, 1.]

Inhalt: Die Anfänge der Religion und die Religion der primitiven Völker: Edv. Lehmann. — Die ägyptische Religion: A. Erman. — Die asiatischen Religionen: Die babylonisch-assyrische Religion: C. Bezold. — Die indische Religion: H. Oldenberg. — Die iranische Religion: H. Oldenberg. — Die Religion des Islams: J. Goldziher. — Der Lamaismus: A. Grünwedel. — Die Religionen der Chinesen: J. J. M. de Groot. — Die Religionen der Japaner: a) Der Shintoismus: K. Florenz, b) Der Buddhismus: H. Haas. — Die orientalischen Religionen in ihrem Einfluß auf den Westen im Altertum: Fr. Cumont. — Altgermanische Religion: A. Heusler.

Geschichte der christl. Religion. M. 18.—*). [2. A. 1909. T. I, IV, 1.]

Inhalt: Die israelitisch-jüdische Religion: J. Wellhausen. — Die Religion Jesu und die Anfänge des Christentums bis zum Nicaenum (325): A. Jülicher. — Kirche und Staat bis zur Gründung der Staatskirche: A. Harnack. — Griechisch-orthodoxes Christentum und Kirche in Mittelalter und Neuzeit: N. Bonwetsch. — Christentum und Kirche Westeuropas im Mittelalter: K. Müller. — Katholisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: A. Ehrhard. — Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit: E. Troeltsch.

Systemat. christl. Religion. M. 6.60*). [2. A. 1909. Teil I, IV, 2.]

Inhalt: Wesen der Religion u. der Religionswissenschaft: E. Troeltsch. — Christlich-katholische Dogmatik: J. Pohle. — Christlich-katholische Ethik: J. Mausbach. — Christlich-katholische praktische Theologie: C. Krieg. — Christlich-protestantische Dogmatik: W. Herrmann. — Christlich-protestantische Ethik: R. Seeberg. — Christlich-protestantische praktische Theologie: W. Faber. — Die Zukunftsaufgaben der Religion und der Religionswissenschaft: H. J. Holtzmann.

Allgemeine Geschichte der Philosophie. Geh.*) M. 14.—.

[2. Auflage 1913. Teil I, Abt. V.]

Inhalt. Einleitung. Die Anfänge der Philosophie und die Philosophie der primitiven Völker: W. Wundt. I. Die indische Philosophie: H. Oldenberg. II. Die islamische und jüdische Philosophie: J. Goldziher. III. Die chinesische Philosophie: W. Grube. IV. Die japanische Philosophie: T. Inouye. V. Die europäische Philosophie des Altertums: H. v. Arnim. VI. Die patristische Philosophie: Cl. Bäumker. VII. Die europäische Philosophie des Mittelalters: Cl. Bäumker. VIII. Die neuere Philosophie: W. Windelband.

Systemat. Philosophie. Geh.*) M. 10.—. [2. Aufl. 1908. T. I, VI.]

Inhalt. Allgemeines. Das Wesen der Philosophie: W. Dilthey. — Die einzelnen Teilgebiete. I. Logik und Erkenntnistheorie: A. Riehl. II. Metaphysik: W. Wundt. III. Naturphilosophie: W. Ostwald. IV. Psychologie: H. Ebbinghaus. V. Philosophie der Geschichte: R. Eucken. VI. Ethik: Fr. Paulsen. VII. Pädagogik: W. Münch. VIII. Ästhetik: Th. Lipps. — Die Zukunftsaufgaben der Philosophie: Fr. Paulsen.

Die oriental. Literaturen. Geh.*) M. 10.—. [1906. Teil I, Abt. VII.]

Inhalt. Die Anfänge der Literatur und die Literatur der primitiven Völker: E. Schmidt. — Die ägyptische Literatur: A. Erman. — Die babylonisch-assyrische Literatur: C. Bezold. — Die israelitische Literatur: H. Gunkel. — Die aramäische Literatur: Th. Nöldeke. — Die äthiop. Literatur: Th. Nöldeke. — Die arab. Literatur: M. J. de Goeje. — Die ind. Literatur: R. Pischel. — Die altpers. Literatur: K. Geldner. — Die mittelpers. Literatur: P. Horn. — Die neupers. Literatur: P. Horn. — Die türkische Literatur: P. Horn. — Die armenische Literatur: F. N. Finck. — Die georg. Literatur: F. N. Finck. — Die chines. Literatur: W. Grube. — Die japan. Literatur: K. Florenz.

Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. Geh.*) M. 12.—. [3. Auflage. 1912. Teil I, Abt. VIII.]

Inhalt: I. Die griechische Literatur und Sprache: Die griech. Literatur des Altertums: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — Die griech. Literatur des Mittelalters: K. Krumbacher. — Die griech. Sprache: J. Wackernagel. — II. Die lateinische Literatur und Sprache: Die römische Literatur des Altertums: Fr. Leo. — Die latein. Literatur im Übergang vom Altertum zum Mittelalter: E. Norden. — Die latein. Sprache: F. Skutsch.

Die osteuropäischen Literaturen u. die slawischen Sprachen. Geh.*) M. 10.—. [1908. Teil I, Abt. IX.]

Inhalt: Die slawischen Sprachen: V. v. Jagić. — Die slawischen Literaturen. I. Die russische Literatur: A. Wesselovsky. — II. Die poln. Literatur: A. Brückner. III. Die böhm. Literatur: J. Máchal. IV. Die südslaw. Literaturen: M. Murko. — Die neugriech. Literatur: A. Thumb. — Die finnisch-ugr. Literaturen. I. Die ungar. Literatur: F. Riedl. II. Die finn. Literatur: E. Setälä. III. Die estn. Literatur: G. Suits. — Die litauisch-lett. Literaturen. I. Die lit. Literatur: A. Bezzenberger. II. Die lett. Literatur: E. Wolter.

Die romanischen Literaturen und Sprachen. Mit Einschluß des Keltischen. Geh.*) M. 12.—. [1908. Teil I, Abt. II, 1.]

Inhalt: I. Die kelt. Literaturen. 1. Sprache u. Literatur im allgemeinen: H. Zimmer. 2. Die einzelnen kelt. Literaturen. a) Die ir.-gäl. Literatur: K. Meyer. b) Die schott.-gäl. u. die Manx-Literatur. c) Die kymr. (walis.) Literatur. d) Die korn. u. die breton. Literatur: L. Ch. Stern. II. Die roman. Literaturen: H. Morf. III. Die roman. Sprachen: W. Meyer-Lübke.

Allgemeine Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte. I. Hälfte. Geh.*) M. 10.—. [1911. Teil II, Abt. II, 1.]

Inhalt: Einleitung. Die Anfänge der Verfassung und der Verwaltung und die Verfassung und Verwaltung der primitiven Völker: A. Vierkandt. A. Die orientalische Verfassung und Verwaltung: 1. des orientalischen Altertums: L. Wenger, 2. des Islams: M. Hartmann, 3. Chinas: O. Franke, 4. Japans: K. Rathgen. — B. Die europäische Verfassung und Verwaltung (1. Hälfte): 1. des europäischen Altertums: L. Wenger, 2. der Germanen und des Deutschen Reiches bis zum Jahre 1806: A. Luschin v. Ebengreuth.

Staat u. Gesellschaft d. Griechen u. Römer. M. 8.-*). [1910. II, IV, 1.]

Inhalt: I. Staat und Gesellschaft der Griechen: U. v. Wilamowitz-Moellendorff. — II. Staat und Gesellschaft der Römer: B. Niese.

Staat u. Gesellschaft d. neueren Zeit. M. 9.—*). [1908. Teil II, V, 1.]

Inhalt: I. Reformationszeitalter. a) Staatensystem und Machtverschiebungen. b) Der moderne Staat und die Reformation. c) Die gesellschaftlichen Wandlungen und die neue Geisteskultur: F. v. Bezold. — II. Zeitalter der Gegenreformation: E. Gothein. — III. Zur Höhezeit des Absolutismus. a) Tendenzen, Erfolge und Niederlagen des Absolutismus. b) Zustände der Gesellschaft. c) Abwandlungen des europäischen Staatensystems: R. Koser.

Allgem. Rechtsgeschichte. [1914. Teil II, Abt. VII, 1. Unt. d. Presse.]

Inhalt: Altertum: Die Anfänge des Rechts: J. Kohler — Orientalisches Recht im Altertum: L. Wenger. — Europäisches Recht im Altertum: L. Wenger.